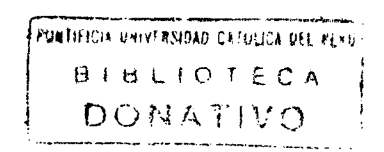


La imagen radiofónica

Lidia Camacho Camacho

McGRAW-HILL

MÉXICO • BUENOS AIRES • CARACAS • GUATEMALA • LISBOA • MADRID
NUEVA YORK • SAN JUAN • SANTAFÉ DE BOGOTÁ • SANTIAGO • SÃO PAULO
AUCKLAND • LONDRES • MILÁN • MONTREAL • NUEVA DELHI • SAN FRANCISCO
SINGAPUR • ST. LOUIS • SIDNEY • TORONTO

Gerente de producto: **Carmen Paniagua Gómez**
Supervisor de producción: **Juan José García Guzmán**

Camacho

LA IMAGEN RADIOFÓNICA

Una división de *The McGraw-Hill Companies, Inc.*
Cedro No. 512, Col. Atlampa
Delegación Cuauhtémoc
06450, México, D.F.
Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, Reg. Núm. 736

Ilustración de portada:
Hundertwasser
(619) Chemin au Soleil et dans l'ombre de l'âme du Survivant de Laszlo XXVI
©1998 Joram Harel, Vienna

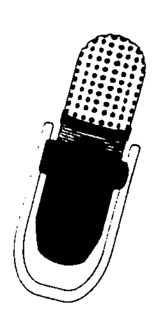
ISBN 970-10-2306-4

1234567890 P.E.-99 0876543219

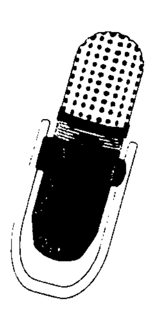
Impreso en México Printed in Mexico

Esta obra se terminó de
imprimir en Marzo de 1999 en
Programas Educativos S.A. de C.V.
Calz. Chabacano No. 65-A
Col. Asturias Delg. Cuauhtémoc
C.P. 06850 México, D.F.
Empresa certificada por el Instituto Mexicano
de Normalización y Certificacion A.C. bajo la
Norma ISO-9002 1994/NMX-CC-004 1995 con
El núm. de registro RSC-048

Se tiraron 4000 ejemplares



Contenido



Prólogo

Hace varias décadas comenzó a formarse un abismo entre dos realidades que en un mundo sensato podrían ser una sola: la del cuadrante cotidiano de cualquier ciudad y la del esfuerzo de quienes, como Lidia Camacho, hacen propuestas para una radio de calidad.

La radio ha tenido una evolución semejante en todos los países. Hacia la tercera década del siglo veinte eran pocas las naciones que no habían incursionado en el invento de Marconi y para los años cuarenta había emisiones regulares en todas las latitudes del planeta. La radio de gran auditorio comenzó de manera muy parecida en todas partes: con emisiones en vivo, con música y cantantes vernáculos, con radionovelas, con noticias, con series que desplegaban talento y humor.

En la historia de la radio ha habido siempre intentos por mantener este medio como un vehículo de expresión artística, como un instrumento de la inteligencia y la sensibilidad. En esta corriente se inscriben las reflexiones de este libro. Quien ha podido producir radio sin la subordinación inmediata al *rating* y ha paladeado la satisfacción de una obra radiofónica bien construida cree que ese esfuerzo es generalizable. Las preguntas serían: ¿cómo lograr que aun la radio comercial, cuyo objetivo en la práctica es el beneficio económico de sus dueños, pueda atender conceptos relacionados con la estética radiofónica? ¿Cómo hacer para revalorar entre los radiodifusores la expresión artística de la imagen radiofónica como lo hace el libro que el lector tiene en sus manos?

Alguien podría decir que quienes tienen las concesiones o el control cotidiano de los micrófonos no encuentran tiempo para leer. El asunto es más complejo: salvo el pequeño mundo de las emisoras no lucrativas, la radio es, antes que nada, una industria que pelea contra otras mucho mayores por un pedazo del mismo pastel publicitario. El propietario de la estación quiere vender espacios y a ello se subordina, salvo escasísimas excepciones, el resto de su acción. Ésta ha sido por décadas una constante en la radio comercial de todas las latitudes. E importa mencionarlo porque las reflexiones aquí vertidas no van dirigidas exclusivamente a quienes producen radio cultural. Este libro se propone compartir —como lo afirma Lidia Camacho en su introducción— inquietudes y

hallazgos de muchos años con jóvenes productores, guionistas, programadores y técnicos, muchos de ellos, podría agregarse, comprometidos con su trabajo, independientemente del régimen de propiedad o del marco jurídico en el que aquél se inscriba.

Hay un puente aún no tendido entre quienes ven las potencialidades expresivas de la radio y los que podrían convertir la potencia en acto.

¿Podrá este libro contribuir a tender el puente entre la radio de todos los días y sus elementos artísticos aún no manifestados? ¿Cómo hacerle?

¿Introducirlo obligatoriamente, vía contrato ley, entre los trabajadores de la radio? ¿Exigirlo como requisito indispensable para usar un micrófono ahora que, en algunos países, ya no se requiere la licencia de locutor? Evidentemente no. Nada por decreto funciona en estos terrenos. Este libro y todos los que claman por imprimirle sensibilidad e inteligencia a los mensajes radiofónicos seguirán su curso, caerán en manos de productores, guionistas, programadores y técnicos tarde o temprano. Sin embargo, algo hay que hacer para que en el caso de las emisoras comerciales esto ocurra más temprano que tarde. Los cuadrantes de las grandes ciudades van captando cada vez más voces jóvenes con escaso conocimiento del medio y de sus latentes potencialidades. El ejemplo a seguir por parte de los conductores recién entrados a la radio es el de esas voces audaces y seguras que ya mostraron aptitudes ante el micrófono; todos quieren ser como esos conductores exitosos a los que la vida dotó de espontaneidad y facilidad de palabra. No es cosa de ganas como creen tantos que aspiran a ser famosos y darle sentido a sus desempleadas vidas. Tampoco es cuestión de leer y aplicar mecánicamente las experiencias o reflexiones de otros. La lectura ayuda si existe un receptor sensible, cuando hay una búsqueda real y, a veces, cuando se nace con cierta chispa radiofónica. El mundo cobra sentido cuando los que saben hablan, como sugiere Lidia Camacho en el capítulo sobre la imagen sonora. Los radioescuchas están en el fondo hartos de tantos "tira-línea", pontificadores o merolicos con léxico variado o atractivo pero sin contenidos sustanciales.

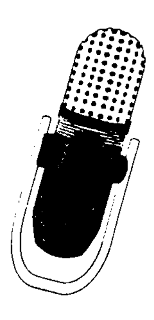
La autora pretende explícitamente ofrecer algunas herramientas teóricas para comprender mejor las características del lenguaje radiofónico y manifiesta el deseo de compartir con sus colegas una experiencia de producción que durante catorce años ha vivido. Lidia Camacho presenta aquí la oportunidad de sumergirnos en obras radiofónicas bien estructuradas, con un montaje radiofónico cuidado y con buena resolución en cuanto al lenguaje de sus imágenes. Éste es un material relevante para quienes comienzan a producir radio o para los que desean hacerlo con un mayor sentido y conciencia del proceso creativo. Muchos de ellos son destinatarios necesitados de este tipo de reflexiones y evidencias históricas, aunque las obras radiofónicas en cuestión hayan sido producidas en emisoras culturales. Se puede tratar de géneros radiofónicos distintos, pero la búsqueda de una radio como expresión del arte no conoce diferencias entre formas de financiamiento o formatos para la producción. Tampoco en la mente del radioescucha hay distinciones de este tipo. La mano de quien va a elegir una

emisora se detiene donde hay un estímulo que le atrae y no se piensa en la identidad de emisor; en el momento de la selección sólo cuenta la sincronía que se logró con la biografía del receptor.

Cualquiera que produzca radio encontrará útiles y aplicables los conceptos que Lidia Camacho expresa sobre continuidades espacio-temporales; no menos importante es su propuesta sobre las matrices de acontecimientos, aunque no se trabaje en la adaptación de obras literarias.

En cualquier caso, este libro va destinado a ser una pieza más de ese puente que podría construirse entre los que ofrecen reflexiones producto de la experiencia y quienes tienen la posibilidad de hacer que cobren concreción para beneficio de los individuos y de las colectividades.

Fátima Fernández Christlieb



Introducción

Como el espíritu, la radio surge dondequiera; no importa la hora, el clima, el espacio, siempre hay un lugar para ese cúmulo de sonidos que, provenientes de la intimidad de una cabina, pueblan las múltiples intimidades del mundo y hacen de los oídos principio y fin de mundos individuales, pero paralelos. En esa conjunción de una voz lejana con oídos no menos distantes está la presencia de una añeja tradición: la del hombre que desea escuchar a otro hombre. Esa característica ha convertido a la radio en compañía imprescindible de casi toda actividad y le ha dado una importancia decisiva para la difusión de valores específicos y de ideas sobre un tipo particular de identidad nacional. Para nadie es un secreto que la XEW o la XEB, entre otras, contribuyeron a la creación de modelos de conducta, estereotipos, gustos musicales, etc., que dieron cuerpo y sustancia a la manera de ser de una buena parte de los mexicanos. Las generaciones anteriores a la televisión encontraron en la radio un vehículo de unidad nacional, aunque ésta en muchos sentidos fuera endeble. Agustín Lara, Guty Cárdenas, Emilio Tuero, Lorenzo Barcelata nos representaban como mexicanos y la radio era el mejor medio para acercarnos a ellos. Gabilondo Soler y Manuel Bernal se convirtieron en leyenda para la infancia de muchas generaciones.

De esas primeras décadas a la fecha, las cosas han cambiado considerablemente y aunque ya se haya terminado esa época romántica, que hoy se vuelve nostalgia, la esencia de la radio no es distinta: sigue siendo un vehículo de intercomunicación entre distintos actores de una sociedad en un momento determinado.

No obstante que la radiodifusión sigue siendo parte fundamental del México de hoy, y que, a ochenta años de su nacimiento, este medio de comunicación se ha convertido en el canal de mayor penetración en nuestro país, es, paradójicamente, el menos estudiado. Son escasos los especialistas y francamente pobres los recursos con los que se cuenta para dar a conocer reflexiones y críticas serias sobre la radio.[1]

[1] Véase nota en la siguiente página.

Esta ausencia de estudios e investigaciones sobre el lenguaje radiofónico en el campo de la comunicación es un hecho muy significativo. Por una parte, el lenguaje radiofónico ha sido siempre entendido como mera utilización de convenciones o códigos establecidos en la práctica técnica, más o menos creativa, para la realización profesional de programas de radio.

Por otra, la cuestión estética de la expresión radiofónica pocas veces ha sido planteada, incluso fuera de nuestro país —si exceptuamos *La estética radiofónica*, de Rudolf Arnheim, y *Le langage radiophonique*, de Etienne Fuzellier— tal vez porque aún en la actualidad la radio no ha sido considerada como medio de comunicación artístico, contrariamente a lo que ha sucedido en las diversas reflexiones o trabajos analíticos sobre los lenguajes de la imagen fílmica[2] y videograbada, o bien de los lenguajes de las artes visuales y literarias.

Desafortunadamente, la radio ha sido casi siempre definida como un medio de información inmediata o un simple tocadiscos publicitario de programación musical. Quienes trabajan y viven de la radiodifusión e incluso los analistas de la comunicación y del arte, poco se han preocupado en su práctica profesional por conocer y explorar la dimensión artística y los recursos expresivos de la radio. Sólo en los últimos años, con el desarrollo de la radio cultural, los programas radiofónicos han logrado obtener un lugar y un reconocimiento como manifestaciones artísticas.

Los que trabajamos en este medio contamos con muy pocas herramientas teóricas para conocer y examinar las características del lenguaje radiofónico. Prácticamente, nuestra única formación es la experiencia cotidiana en una cabina, a lo que se aúnan las conversaciones con compañeros de oficio. Con todo, lo cierto es que no tenemos dónde consultar dudas y faltan espacios para compartir experiencias con quienes, dentro o fuera del país, ya caminaron la vereda por la que transitamos. Estoy segura de que muchos jóvenes productores, guionistas, programadores y técnicos sienten y piensan lo mismo que yo. A muchos de ellos les gustaría encontrar material que les ayudara a profundizar en su propio trabajo. Ésa es la razón de ser de este libro: compartir lo que durante tantos años me ha inquietado y los hallazgos que en la ruta he hecho.

Así pues, esta obra ofrece un acercamiento a la expresión radiofónica en su conjunto y en particular a su estética, a su gramática, a sus recursos expresivos, a su técnica y a sus posibilidades de creación artística, fundamentalmente en

---

[1] Entre algunos autores podemos citar a Fernando Curiel, *La telaraña magnética*; Fátima Fernández, *La radio mexicana, centro y regiones*; Romeo Figueroa, *¡Qué onda con la radio!*; Ma. Cristina Romo, *Introducción al conocimiento y práctica de la radio*; Máximo Maza y Cristina Cervantes, *Guión para medios audiovisuales, cine, radio y televisión*; Bertha Zacatecas, *Vidas en el aire; pioneros de la radio en México*.

[2] Aquí se mencionan algunos autores, pero la bibliografía es muy amplia: Serguéi M. Eisenstein, *El sentido del cine*; Lev Kulechov, *Tratado de realización cinematográfica*; Pudovkin, *Film technique & film acting*; Riccioto Canudo, *L'esthétique du septiéme art*; Leon Mussinac, *Naissance du cinéma*; Bela Baláz, *L'esprit du cinéma*; Christian Metz, *Langage et cinéma*; Rudolf Arnhein, *El cine como arte*.

sus formas dramatizadas. Para ejemplificar lo que aquí se expondrá, he seleccionado una veintena de obras radiofónicas, que no figuran entre las clásicas, excepto *La guerra de los mundos*, de Orson Wells, pero que servirán para ilustrar los aspectos del lenguaje radiofónico que aquí se analizarán.

La imagen radiofónica está estructurada en cinco capítulos. En el primero se estudia el papel que tiene la radio como instrumento de creación artística y aborda la problemática teórica del sonido como imagen, además de las múltiples interrogantes planteadas en la creación de una imagen sonora.

Los elementos que conforman la estructura del lenguaje radiofónico: la palabra, la música, los efectos sonoros, el silencio y sus diferentes funciones expresivas son analizadas en el segundo capítulo.

El tercer capítulo está dedicado al montaje sonoro, tema clave en la creación radiofónica, pues gracias a la posibilidad que ofrece este recurso —capaz de unir y separar al mismo tiempo segmentos narrativos—, se le puede dar sentido, ritmo y significación a la historia contada. En esta parte, por tanto, se analizan los elementos de puntuación y de enlace espacio-temporales, así como los diferentes tipos de montaje narrativo.

El cuarto capítulo plantea el papel del guionista frente a la obra literaria y frente a la creación de una obra dramatizada a partir de los diferentes tipos de adaptación radiofónica: literal, libre y transposición.

El quinto capítulo se refiere al guión radiofónico como un paso más de aproximación que integre la práctica radiofónica a la teoría y concepción de los recursos expresivos de la radio.

Antes de terminar, quiero decir que esta obra no es sólo fruto de mi experiencia como guionista y productora de Radio Educación desde 1984, sino también de mi incursión en la televisión, el video y el cine, así como de la sistematización de mi trabajo docente desde 1989.

Reconozco y agradezco las influencias de los autores mencionados a lo largo de este libro; pero destaco especialmente a Etienne Fuzellier, quien, además de dedicar su vida al ejercicio y crítica del teatro y del cine, fue responsable del Centro de Investigación de Estudios de la Radio y la Televisión Francesas y autor de *Le langage radiophonique*, un libro para mí imprescindible, pues sus propuestas teóricas confirmaron mis reflexiones acerca de la influencia que ha tenido el cine en la estructuración del lenguaje radiofónico. Como podrá apreciar el lector a lo largo de esta obra, muchos de los conceptos y términos del lenguaje radiofónico que aquí se analizarán están, en muchas ocasiones, tomados del lenguaje cinematográfico.

Espero que esta obra contribuya a la investigación sobre la radio, que no goza, como otros medios de comunicación, de una literatura crítica abundante. Ojalá estas páginas abran, al mismo tiempo, una fructífera discusión sobre el tema, que desemboque en el apoyo a la formación de aquellas personas cuyos intereses vitales se encuentran cerca de la radio como medio de expresión artística.

Por su parte, Walter Ruttmann realizó en 1930 *Weekend* (*Fin de semana*). Esta pieza, producida para la radio estatal de Berlín, fue grabada y editada en celuloide, debido a que todavía no existía la cinta magnética, este hecho marcó el inicio de un nuevo arte acústico en la radio. En este filme artístico, Ruttmann evoca la imagen de un fin de semana en Berlín pocos años antes del fin de la República de Weimar.

No es sino hasta principios de la década de 1950 cuando el arte acústico cobra importancia a partir de las propuestas de los creadores de la música concreta, Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Ambos crean en los estudios de la Radio Francesa, piezas concebidas especialmente para ser transmitidas por radio.

Una década más tarde, tanto el "Nouveau Roman" en Francia como el "Neues Hörspiel" (Nuevo radiodrama) en Alemania marcaron la vanguardia en la experimentación radiofónica. Armand Balsebre, afirma que "este movimiento propugna una escritura diferente, que constituye una ruptura con el radiodrama tradicional, como primera condición para salir de la retaguardia literaria".[2]

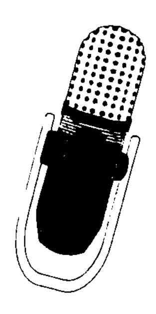
En México, hasta hace poco, el radioarte era un género prácticamente ~~desconocido. Gracias al surgimiento en nuestro país de la Bienal Latinoame-~~ricana de Radio, se promovió la reflexión y se fomentó la producción al abrir este género a concurso. Si bien es cierto que no había una clara conciencia de lo que es el radioarte, sí se habían realizado de manera aislada algunas propuestas. Montserrat Galí nos recuerda una experiencia en una estación de radio educativa de la ciudad de México: "Se hizo un concurso radiofónico de escultura. Había que sugerir mediante palabras, música y/o sonido una escultura, que sólo existiría en las ondas radiofónicas. Fue una experiencia de gran intensidad, en la que cualquier radioyente tenía la posibilidad de participar y en la que, de antemano, todos estaban derrotados; y, sin embargo, hubo verdaderos logros, el primero de ellos, convertir el concurso en un acto artístico colectivo".[3]

Valéry decía del arte del poeta: "Entre todas las artes, la nuestra es quizá aquella que coordina más partes o factores independientes: el sonido, el sentido, lo real o imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma... y todo esto, por ese medio esencialmente práctico, alterado, ensuciado, multiusos, el lenguaje común".[4] Cuando pienso en una definición del arte radiofónico siempre tengo presentes las palabras del poeta.

El lenguaje radiofónico tiene siempre una doble vocación: por un lado, como instrumento de comunicación, y, por otro, promotor de arte y de cultura.

---

[2] Balsebre, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 176.
[3] Galí, Montserrat. *El arte en la era de los medios de comunicación*. FUNDESCO, Madrid, 1988, p. 162
[4] Fuzellier, Etienne. *Le langage radiophonique*. Paris, IDHEC, 1966, p. 131.



CAPÍTULO 1

La expresión artística de la imagen radiofónica

a) La radio y las artes

La historia ha demostrado que el arte se produce en todas las civilizaciones y que responde a una necesidad enraizada hondamente en la naturaleza humana. El arte es un producto de la actividad espiritual del hombre y debe ser considerado como un fenómeno de la cultura. En este sentido, el objeto de estudio de la estética es, precisamente, el fenómeno artístico. Dentro de este concepto quedan incluidas todas las actividades que se refieren al arte: la creación, la recepción, la interpretación y la crítica.

El fenómeno del arte presenta una dualidad de elementos que son, por una parte, el sujeto artístico, que puede ser el creador, el espectador, el intérprete o el crítico; por otra, el objeto real, la obra de arte. La radio no tendría por qué escapar a todos esos elementos, pero, al igual que otros medios de comunicación audiovisual —como en sus orígenes el cine y hoy día el video—, la radio enfrenta cuestionamientos estéticos sobre su naturaleza artística: ¿la radio es un arte verdadero?, ¿un canal para transmitir un mensaje artístico? O bien: ¿es un medio de comunicación?, ¿acaso se le puede integrar en el sistema tradicional de las bellas artes como arte autónomo?

No deseo incurrir en una discusión estéril sobre cuáles han sido las bellas artes y si la radio es una de éstas, lo que me interesa proponer es que la radio es dueña de un lenguaje singular cuya formulación puede tener una intencionalidad artística. Una voz mal caracterizada o una música deficientemente escogida para crear una determinada atmósfera pueden fácilmente echar a perder la intencionalidad artística deseada. La radio puede ser un vehículo artístico, y lo será en la medida en que sus mensajes y la composición de sus elementos sonoros se fijen esa meta.

Una manera como la radio puede ser concebida y practicada en forma artística es a través de su vinculación con la literatura. Desde su nacimiento, la radio ha transmitido obras literarias, sean cuentos, poesía o teatro. La relación de éste, por ejemplo, con el medio radiofónico data de los años veinte; es decir, casi desde sus orígenes. Las primeras transmisiones radiofónicas de obras dra-

matizadas fueron de las obras de teatro de Broadway, hecho que años después daría origen al radioteatro y la radionovela. Pasar de la transmisión en vivo de obras de teatro en la radio al trabajo creativo de la creación y adaptación radiofónica contribuyó a la consolidación y estructuración de un genuino código de expresión radiofónico. (En Inglaterra, por ejemplo, encontramos desde 1924 piezas concebidas para la radio, como *A comedy of danger*, de Richard Hughes; desde 1927, en Europa se empieza a imponer la idea de que "la pieza radiofónica es una forma literaria especial y que la radio es un nuevo medio de expresión artística".[1]

La radio se convirtió rápidamente en un medio consumidor de obras narrativas para adaptarlas a su lenguaje sonoro, lo que dio origen a las radionovelas, cuyo éxito en nuestro país perduró tres décadas (de 1930 a 1950), y aun cuando la mayor parte de ellas era de corte comercial, representaban un reconocimiento al valor de la palabra en la radio.

Algunas estaciones de carácter cultural recuperaron esa tradición y han producido importantes series basadas en obras de la literatura clásica universal, gracias a la adaptación radiofónica de novelas, teatro y cuentos. Así, literatura y radio se han convertido en medios compatibles y complementarios.

Sin embargo, no basta con la adaptación de las grandes obras de la literatura a la radio; es necesario fomentar el acercamiento de los buenos escritores para enriquecer el medio radiofónico. Recordemos que Bertold Brecht, Paul Claudel, Samuel Beckett, Orson Wells, Julio Cortázar son sólo algunos de los creadores cuya obra radiofónica ha sido muy importante y, en ciertos casos, decisiva para su carrera, para la propia radio y para las vanguardias del siglo XX. Todos ellos y muchos más han demostrado que la radio como instrumento de expresión tiene todo el potencial para acercarse a la creación artística.

Otra manera de utilizar la radio como instrumento de expresión artística y no sólo como vehículo de información o mero entretenimiento la encontramos también en el radioarte, género que busca nuevas formas de expresión radiofónica más arriesgadas que ponen a prueba el talento y la imaginación del artista y del radioescucha. La base teórica, de lo que sería décadas más tarde este género, la encontramos desde 1913 en el libro de Luiggi Russolo, *L' arte dei rumori* (El arte de los ruidos). Este compositor italiano fue uno de los primeros artistas en incorporar los ruidos como principal materia sonora en la composición musical. De la misma manera, los cineastas Dziga Vertov y Walter Ruttmann contribuyeron de manera sensible a la reflexión y creación del radioarte.

Así, Vertov funda en 1916 el "Laboratorio del oído". El incipiente desarrollo tecnológico de la época imposibilita la experimentación sistemática en materia sonora; no obstante, Vertov propone novedosos conceptos como "fotografiar" sonidos y ruidos, el radio-ojo y el radio-cine, entre otros.

[1] Sastre, Alfonso, "Teatro, radio y fantasía", en *Cuadernos El Público*, No. 37, Madrid, noviembre, 1988, p. 25.

Por su parte, Walter Ruttmann realizó en 1930 *Weekend* (Fin de semana). Esta pieza, producida para la radio estatal de Berlín, fue grabada y editada en celuloide, debido a que todavía no existía la cinta magnética; este hecho marcó el inicio de un nuevo arte acústico en la radio. En este filme acústico, Ruttmann evoca la imagen de un fin de semana en Berlín pocos años antes del fin de la República de Weimar.

No es sino hasta principios de la década de 1950 cuando el arte acústico cobra importancia a partir de las propuestas de los creadores de la música concreta, Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Ambos crean en los estudios de la Radio Francesa, piezas concebidas especialmente para ser transmitidas por radio.

Una década más tarde, tanto el "Nouveau Roman" en Francia como el "Neues Horspiel" (Nuevo radiodrama) en Alemania marcaron la vanguardia en la experimentación radiofónica. Armand Balsebre, afirma que "este movimiento propugna una escritura diferente, que constituye una ruptura con el radiodrama tradicional, como primera condición para salir de la retaguardia literaria".[2]

En México, hasta hace poco, el radioarte era un género prácticamente desconocido. Gracias al surgimiento en nuestro país de la Bienal Latinoamericana de Radio, se promovió la reflexión y se fomentó la producción al abrir este género a concurso. Si bien es cierto que no había una clara conciencia de lo que es el radioarte, sí se habían realizado de manera aislada algunas propuestas. Montserrat Galí nos recuerda una experiencia en una estación de radio educativa de la ciudad de México: "Se hizo un concurso radiofónico de escultura. Había que sugerir mediante palabras, música y/o sonido una escultura, que sólo existiría en las ondas radiofónicas. Fue una experiencia de gran intensidad, en la que cualquier radioyente tenía la posibilidad de participar y en la que, de antemano, todos estaban derrotados; y, sin embargo, hubo verdaderos logros: el primero de ellos, convertir el concurso en un acto artístico colectivo".[3]

Valéry decía del arte del poeta: "Entre todas las artes, la nuestra es quizá aquella que coordina más partes o factores independientes: el sonido, el sentido, lo real o imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma... y todo esto, por ese medio esencialmente práctico, alterado, ensuciado, multiusos, el *lenguaje común*".[4] Cuando pienso en una definición del arte radiofónico siempre tengo presentes las palabras del poeta.

El lenguaje radiofónico tiene siempre una doble vocación: por un lado, como instrumento de comunicación, y, por otro, promotor de arte y de cultura.

---

[2] Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 178.

[3] Galí, Montserrat, *El arte en la era de los medios de comunicación*, FUNDESCO, Madrid, 1988, p. 102.

[4] Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965, p. 131.

b) La estética de la imagen radiofónica

La estética abarca el estudio y la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. Puedo decir, parafraseando a J. Aumont y M. Marie,[5] que la estética de la radio es el estudio de la radio como arte, el estudio de algunos programas radiofónicos como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo "bello" y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del radioescucha como del teórico.

La obra de arte siempre ha sido una composición estética cuyos elementos están relacionados entre sí, con el entorno y con el proceso histórico. Algunos de esos elementos dentro de esa totalidad concreta son los materiales físicos, con los cuales el artista trabaja y se expresa en su obra: papel, telas, muro o pigmentos en la pintura; barro, madera, piedra o metal en la escultura; la cámara, la luz, el sonido en el cine; el sonido en la radio; imágenes verbales en la poesía, etcétera.

En consecuencia, la estética radiofónica considera y valora tres aspectos fundamentales que, por supuesto, constituyen una sola unidad inseparable:

1. Los materiales físicos del sonido: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio.
2. Los códigos culturales.
3. La expresión radiofónica como resultado del proceso de la elaboración creativa que ordena y unifica los dos aspectos anteriores, con el propósito de hacer de la obra radiofónica un objeto estético acabado, con sistemas de significación específicos que ejercerán una influencia en el sujeto receptor. En suma, la obra de arte, en general, ordena y unifica los materiales en continuidad u oposición con los códigos culturales con la finalidad de conmover.

Para que el hombre pueda expresarse artísticamente requiere no sólo de la selección temática y compositiva, sino del dominio de la técnica. Es indispensable la interacción armónica entre el *cómo* y el *qué*. El valor estético de la expresión resulta de lo que se expresa y de cómo es expresado.

Si bien es cierto que el artista radiofónico utiliza temas, técnicas y materiales sonoros que no son inéditos, debe buscar un nuevo ordenamiento de todos estos elementos para obtener una expresión original. El artista debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales que, al distinguirse de las expresiones comunes, adquieren un valor ideal, un sentido nuevo —el llamado valor estético— que las salva de la fugacidad y las hace perdurables.

---

[5] Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985, p. 15.

Esta última idea me lleva a hacer eco a la reflexión que en este sentido hace Fuzellier al recordar a George Duhamel, para quien una cultura (y con ella cada una de las artes que la expresan) se compone de obras pasadas que permanecen presentes porque tienen el mérito suficiente de quedar vivas mucho tiempo. Es decir, el arte es al mismo tiempo palabra y memoria. Para Fuzellier, "la radio, el cine y la televisión desempeñan el papel de memoria por el montaje de documentos del pasado (imágenes filmadas, discos, bandas sonoras)".[6] Pero también deberían tenerlo —señala Duhamel— por la retransmisión constante de sus obras clásicas. En el cine, esto se hace desde hace mucho tiempo en los cine clubes con los clásicos de la pantalla; y la televisión ha ayudado a estas retrospectivas... Por el contrario, para Duhamel la radio hace poco uso de las retransmisiones. La radio se enfrenta, es cierto, a un deterioro rápido del material. "Las grabaciones antiguas están frecuentemente estropeadas o el nivel técnico de grabación es muy inferior al de las realizaciones modernas. Me parece, sin embargo, lamentable que las antiguas producciones que costaron mucho trabajo, que tuvieron éxito y que algunos radioescuchas las recuerdan con nostalgia, no sean retransmitidas. Para los artistas y los creadores servirían de ejemplos (no digo que de modelos: no se trata de copiarlas). Para el público, esas obras representarían en el arte radiofónico aquellas obras sobre las cuales puede ejercerse el esfuerzo de conquista y de penetración que conduce a la plenitud del placer artístico".[7]

En suma, es evidente que hay una estética radiofónica como la hay teatral o cinematográfica. Para poder analizarla con amplitud, resulta obligado remitirse a los principios fundacionales del fenómeno artístico y, a partir de ellos, encontrar las vertientes y espacios que competen a la radio como un lenguaje particular de comunicación y expresión artística.

c) La creación de la imagen radiofónica

A lo largo de la historia, el hombre siempre ha tratado de representar su realidad a través de imágenes que tienen más o menos que ver con el objeto representado. Hace unos diez mil años, los dibujos de las grutas de Altamira proponían ya un lenguaje de imágenes. Desde entonces, las artes han sido un espacio privilegiado para representar y reinterpretar la realidad. El camino ha sido largo; en nuestro siglo, la fotografía plasmó una realidad que sólo había sido posible representar por medio del cincel, el dibujo o la pintura; años después, el cine atrapó esa realidad con imágenes en movimiento y en la actualidad las nuevas tecnologías han abierto grandes perspectivas a la creación de imágenes jamás imaginadas.

[6] Fuzellier, Etienne, *op. cit.*, p. 9.
[7] *Ibid.*, p. 9.

En nuestra sociedad, la fuerza de lo visual es contundente. Vivimos un siglo que ha privilegiado la imagen, la dimensión visual; pero no olvidemos que antes de ver, el hombre oyó. El hombre es un ser sonoro. Nuestra experiencia primaria auditiva está referida a esa experiencia prenatal en la que oímos el latido del corazón de nuestra madre, su respiración, el ruido del cordón umbilical y todos los sonidos que, lejanos, nos llegan de fuera, primeras indicaciones que tenemos de la existencia de un mundo más allá de la propia piel. Si ese universo fuese silencioso, sería aterrador, ya que nos privaría de una parte del *otro*. Así, la música, las palabras, los efectos sonoros y el silencio tocan el alma, se instalan en la intimidad, con ellas damos sentido al tiempo, forma al devenir. El sonido es nuestra puerta al mundo: por él entramos y por él salimos.

Y es precisamente la creación de este mundo de imágenes sonoras el que nos ocupa. Para abordarlo, analizaremos primero, aunque brevemente, qué es la imagen.

La palabra imagen proviene de la voz latina *imago*,[8] "representación", "retrato", relacionado con *imitari*, "imitar". Se trata, en suma, de una representación de la realidad.

En el lenguaje cotidiano se utiliza el término imagen para referirse a algo que estimula la vista y que está contenido en una fotografía, en un cuadro o en un dibujo, etc.; pero podemos considerar otra acepción en la que la imagen no es el objeto en sí, sino más bien el resultado del proceso de percepción: cuando se habla de imágenes en movimiento nos referimos a una serie de imágenes fijas que, al ser vistas en continuidad, producen la ilusión de movimiento.

De igual manera, cuando el sujeto presta atención al sonido elabora en su mente un sinnúmero de imágenes sonoras que logran evocarle un mundo imaginario. Esta evocación se consigue a partir de la combinación de los cuatro elementos básicos del sonido radiofónico: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio; elementos que al interactuar requieren del manejo de los planos y desplazamientos sonoros y de la relación espacio-temporal sonora.

Decimos que la imagen sonora es esencialmente sugestiva, porque fomenta la imaginación. El radioescucha no es, pues, un ser pasivo, sino alguien que participa de manera activa en la reconstrucción de la realidad, creando a su manera las imágenes sonoras a partir de las sugerencias del creador radiofónico que propone situaciones, ambientes y personajes. Así, cada receptor, conforme a sus propias experiencias, interviene en la elaboración final del relato y aporta incluso una solución personal.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar el programa radiofónico *La guerra de los mundos*, de Orson Wells, cuya emisión en 1938 causó el pánico de los radioescuchas, quienes salieron a las calles aterrorizados tras ente-

---

[8] Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973.

rarse de la invasión de los extraterrestres. Si bien es cierto que muchos años han transcurrido desde esa memorable emisión y que el radioescucha hoy está completamente familiarizado con estos códigos radiofónicos, este poder de evocación de imágenes sonoras continúa vigente, gracias, sí, a la creatividad del autor, del narrador, de los actores, etc., pero sobre todo gracias a la captura del ánimo del que escucha, porque la radio hace aparecer el canto mágico de la interioridad y los sonidos secretos de la imaginación.

La creación de una imagen sonora plantea múltiples interrogantes: cómo crearla, qué procedimientos utilizar, qué efectos tiene la utilización de ciertos recursos técnicos en su concreción, qué factores tanto culturales como personales determinan la formación de una imagen sonora en el radioescucha.

En la imagen sonora, al igual que en la imagen visual, existen ciertos elementos que nos permiten saber qué procedimientos tanto técnico-creativos como culturales utilizar para crear una imagen sonora. Con el fin de analizar cómo se conforma una imagen sonora, he tomado como referencia algunos de los criterios elaborados por R. Aparici, A. García Matilla y M. Valdivia Santiago en su libro *La imagen*.[9]

Iconicidad/abstracción

Hablamos de iconicidad del sonido cuando hay un alto grado de semejanza entre la imagen sonora y el objeto representado. Independientemente de que el sonido haya sido tomado de manera directa de la realidad o producido artificialmente en el estudio.

Los sonidos icónicos ofrecen una imagen sonora muy cercana a la real, de tal forma que la mayoría de los receptores le dan una interpretación única. Por ejemplo: el ruido que produce el motor de un auto.

En este caso, la imagen sonora que aparece en nuestra mente tiene un alto nivel de precisión con respecto a la realidad, aunque se trate de una realidad genérica, ya que el modelo y las características específicas del automóvil que imaginamos dependerán de las referencias personales de cada oyente.

En la radio, debido a que involucramos un solo sentido, tenemos la tendencia a utilizar sonidos monosémicos para reproducir lo más fielmente posible la realidad y no dar lugar a ningún tipo de ambigüedad en la lectura que hace el receptor de la imagen sonora. Sin embargo, considero necesario que quienes hacen la radio experimenten más en el sentido simbólico de los sonidos para romper con fórmulas ya muy probadas. Los sonidos serán más abstractos en la medida que los oyentes los decodifiquen o interpreten de diferentes maneras. La superposición simultánea de tres o más fuentes sonoras genera un mayor grado de abstracción en el proceso de percepción del receptor.

---

[9] Aparici, Roberto; García Matilla, Agustín; Valdivia, Manuel, *La imagen*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992, p. 220.

No obstante, si se quiere crear, por ejemplo, la imagen sonora de una nave espacial, se tenderá a recurrir a sonidos más abstractos, que no tengan un referente directo con la realidad para que el oyente pueda crear en su mente, a partir de una atmósfera o ambiente sonoro, algo que nunca ha oído o visto. En este caso, tanto los sonidos como los recursos técnicos y el texto en conjunto ayudarán a que la abstracción de la imagen sonora sea lo suficientemente objetiva para dar una impresión de realidad.

En el radioarte, por ejemplo, la creación de imágenes abstractas permite al radioescucha participar en un juego activo de libre interpretación, por demás enriquecedor.

Simplicidad/complejidad

La simplicidad o la complejidad de una imagen sonora no dependerá necesariamente de la cantidad de elementos que la integren, sino de la medida de atención que requiera el receptor para interpretarla. Por ejemplo, a pesar de la complejidad que implica la creación de la imagen sonora de un platillo volador, el grado de atención que requiere el radioescucha para recrearla es mínimo.

El nivel de complejidad de una imagen sonora estará entonces estrechamente vinculado con otros aspectos:

- **Grado de abstracción.** El sonido será más complejo en la medida que tenga un grado menor de representación con la realidad. Esta búsqueda de la abstracción de los sonidos es más frecuente en el radioarte y en ciertos pasajes dramatizados, que en cualquier otro formato radiofónico.
- **Referencias culturales.** La imagen sonora será más ambigua si el que la escucha no conoce el contexto y los códigos culturales, históricos, políticos, sociales, etc., para interpretarla. En su pieza radiofónica *Paisaje en la guerra,* el realizador alemán Heinz von Cramer reproduce con imágenes sonoras los grabados de Goya: *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos*. Si bien es cierto que no es indispensable conocer estas obras para recrear el horror bélico a través de los sonidos, también es cierto que puede resultar más ambigua la recreación de dichas imágenes sonoras si el radioescucha nada sabe de los sucesos históricos españoles que inspiraron a ambos artistas.
- **Manipulación del sonido.** Los sonidos tenderán a ser más complejos en razón del tratamiento y modificaciones electrónicos a que sean sometidos, ya sea en la grabación o en la consola de mezcla. La gama de efectos o posibilidades de tratamiento sonoro son casi ilimitadas (reverberación, eco, filtros, *delay*, sintetizadores, *samplers*, la estereofonía, los cambios de velocidad o de dirección en las cintas, etcétera).

- **Utilización de múltiples fuentes sonoras simultáneas.** La imagen sonora creada por medio de la superposición de sonidos resulta más compleja para el oído del radioescucha, ya que requiere de mayor atención para reconocer cada una de las fuentes sonoras. Un ejemplo utilizado con frecuencia en las obras de ficción es la representación sonora de un personaje que tiene una pesadilla. Para poder crear esta imagen sonora, se tiende a superponer una serie de sonidos más o menos ambiguos, sometidos, en la mayor parte de los casos, a un tratamiento electrónico (un *rever*, un *delay* o un eco) para crear una atmósfera irreal.

- **Música concreta o electroacústica.** Esta clase de música no es de fácil lectura; el grado de abstracción dependerá de su utilización. Sin embargo, como recurso expresivo, se emplea cada vez más, ya que resulta de gran ayuda para crear toda clase de ambientes.

Redundancia/originalidad

Hablamos de redundancia de los elementos sonoros cuando éstos se vuelven previsibles, habituales, esperados y por ello pierden su impacto de sorpresa y, muchas veces, de información. Como la redundancia conduce a la previsibilidad, el guionista debe ser especialmente sensible al utilizar los elementos sonoros necesarios para que el oyente no se confunda o pierda el hilo de la narración. Si abusa de ellos, será demasiado obvio e impedirá la participación imaginaria del radioescucha. Como regla general, no hay que anunciar lo que se va a escuchar y menos aún describir lo que se está oyendo.

La originalidad no está asociada con la complejidad o grado de abstracción de la imagen sonora, sino con un planteamiento nuevo que rompa creativamente con los estereotipos.

Aunque no existen recetas, mencionaré algunos de los elementos que entran en juego a la hora de realizar una imagen sonora original:

- **El uso de metáforas.** Éstas sirven para unir dos imágenes sonoras de naturaleza diferente con el fin de sugerir una idea común a las dos. Por ejemplo, un militar está escribiendo en una máquina de escribir un parte de guerra; el ruido del teclado se va mezclando con el ruido de una metralleta.

- **Contrastes espacio-temporales.** El tiempo radiofónico es diferente al tiempo real y conviene jugar con uno y otro para darle mayor ritmo y fluidez al sonido. En cuanto al manejo del espacio, resulta más dinámica la combinación entre espacios tranquilos y bulliciosos, entre espacios resonantes y sin resonancia, entre espacios cercanos y lejanos.

- **Uso del silencio como elemento expresivo.** Los sonidos no previsibles crean mayor expectación. Por ejemplo, cuando por lógica narrativa el oyente espera que explote una bomba y en cambio escucha un silencio; por un lado rompemos con la previsibilidad en la sucesión de los acontecimientos creando mayor sorpresa en el radioescucha y por otro le damos al silencio una mayor carga narrativa.
- **Tratamiento musical de la voz.** La voz usada como instrumento sonoro con una finalidad experimental para crear ciertos efectos busca nuevas expresiones surgidas de códigos estéticos poco utilizados en la radio.
- **Grado de sugestión musical para crear atmósferas.** La música concreta, específicamente, se ha ido incorporando poco a poco en el mundo del trucaje sonoro radiofónico para crear nuevas posibilidades expresivas.

Transcribo un fragmento de un guión de la serie *La Revolución en vivo*[10] para ejemplificar algunas de las características en la creación de ciertas imágenes sonoras aquí descritas, así como el poder evocativo de la radio y cómo las imágenes que se sugieren son decodificadas por el oyente mediante la imaginación y la recomposición de los acontecimientos.

La locutora en el estudio, después de haber dado las noticias más importantes del día, envía los micrófonos con el corresponsal que se encuentra ubicado en el Jeu de Pomme:

LOCUTORA:	Y para ampliar esta información, vamos con nuestro corresponsal que se encuentra en la Sala del Juego de Pelota, el Jeu de Pomme. Adelante.
EFECTOS:	(DE FONDO, BARULLO DE MUCHEDUMBRE).
CORRESPONSAL:	Estamos en la Sala del Jeu de Pomme. La Asamblea Nacional está sesionando en este gimnasio... Los diputados han habilitado este gimnasio como sala de sesiones. En este momento, el señor Bally, presidente de la asamblea, se está subiendo a una mesa y se dispone a hablar.
BALLY:	(LIGERO REVER) (MUY SOLEMNE). "La asamblea nacional está determinada a elaborar la constitución del reino... Decretamos que todos los miembros de esta asamblea presten juramento... y que este juramento sea firmado por

[10] Con motivo del Bicentenario de la Revolución Francesa, diseñé una serie radiofónica con la finalidad de reproducir los hechos históricos más importantes de ese acontecimiento. Esta serie se transmitió por Radio Educación en julio de 1989.

todos los diputados, y una vez hecho, será una resolución inquebrantable." (APLAUSOS).

TODOS: ¡VIVA EL REY!

CORRESPONSAL: Los diputados se forman en fila y se disponen a firmar (DE FONDO: GRITOS DE REPROBACIÓN, AGITACIÓN). Parece que el diputado Martin D'Auch está discutiendo con el presidente; se rehúsa a firmar el documento y se aleja en medio de la reprobación general. Es el único que se niega a prestar juramento.

EFECTOS: RUIDO QUE INDICA QUE LA TRANSMISIÓN SE SALIÓ DE AIRE. SE HA PERDIDO CONTACTO CON EL CORRESPONSAL. SILENCIO 5".

MÚSICA: ENTRA MÚSICA SUAVE.

LOCUTORA: Amigos radioescuchas, una falla técnica, causa de fuerza mayor, nos obliga a interrumpir nuestra transmisión desde el Jeu de Pomme. Mientras restablecemos el contacto con nuestro corresponsal, nos gustaría comentarles algunos datos sobre el presidente de la Asamblea...[ ].
Nos informan que ya está listo el audio de nuestro corresponsal en el Jeu de Pomme, gracias por su paciencia.

EFECTOS: MURMULLOS AGITACIÓN/ RUIDO DE SILLAS.

CORRESPONSAL: Durante esta interrupción involuntaria, el diputado Martin D'Auche explicó que no podía comprometerse mediante juramento a ejecutar decisiones que el Rey no hubiese ratificado... [ ]. El diputado Sieyes va a hacer uso de la palabra.

SIEYES: (LIGERO REVER) Señores, se están saliendo por la tangente; con esta actitud lo que se está poniendo en tela de juicio es la existencia misma de la Asamblea. Y nuestra intención es defenderla contra el Rey. ¿Acaso no fue ése el propósito de nuestro juramento? (APLAUSOS).

TODOS: VOCES DE REPROBACIÓN/ MURMULLOS.

CORRESPONSAL: No todos los diputados muestran claramente su voluntad de adhesión...Pero escuchemos las palabras del señor Mirabeau.

MIRABEAU: (REVER) (CATEGÓRICO). Yo firmo para evitar que me sacrifiquéis al odio público, pero os aseguro que lo que se firma es una auténtica conspiración.

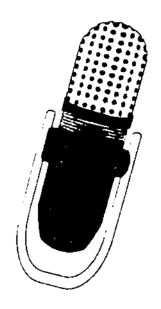
TODOS: RECHIFLAS Y CUCHUFLETAS/ ¡Orden! ¡Orden en la sala!

CORRESPONSAL: Rechiflas y cuchufletas pueblan este gimnasio. En las caras de los diputados hay huellas de inquietud y desvelo. Algunos aprovechan la agitación general para sacar sus polveras de rapé y acomodarse la peluca. En este momento el diputado Creuzet-Latouche se dirige hacia la tribuna...[ ]

Gracias al poder sugestivo de la radio no es difícil imaginarse esta asamblea, ni a los diputados con sus polveras de rapé o acomodándose la peluca. Alguien me comentó que por azar sintonizó la estación ya empezada esta emisión y no dejó de sorprenderse de la verosimilitud de la ficción.

Este mundo es imaginario y personal, formado a partir de la combinación de los elementos sonoros. Las características físicas de las voces, la iconicidad de los efectos sonoros, el colorido de la música y el silencio nos ayudan a crear las imágenes sonoras en la mente de los radioescuchas.

La televisión, por ejemplo, difícilmente podría evocar un mundo similar, ya que las imágenes que proyecta son muy concretas, tienen otros códigos de interpretación y de evocación. Sus imágenes son contundentes.



CAPÍTULO 2

La imagen sonora: Los elementos del lenguaje radiofónico

Un sonido evoca una imagen, raramente lo contrario.
Robert Bresson

La consolidación del lenguaje radiofónico no sólo se logró gracias al desarrollo de su tecnología, sino también a que la radio ha conformado su propia "gramática". Fuzellier destaca que

> el perfeccionamiento de la técnica no hubiera bastado para crear un verdadero lenguaje radiofónico si no hubiera procedido, poco a poco, a realizar un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de sus combinaciones, de la funcionalidad de sus relaciones y de la eficacia de su empleo. Es definiendo empíricamente su gramática y su sintaxis que se convierte en un lenguaje auténtico.[1]

Para este libro, retomo la definición de lenguaje radiofónico de Armand Balsebre por considerarla la más completa y operativa:

> Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representado por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y por el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativa-visual de los radioyentes.[2]

A continuación se analizará cada uno de los sistemas sonoros expresivos del lenguaje radiofónico:

---

[1] Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965, p. 129.
[2] Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 27.

a) La palabra

La palabra radiofónica, gracias a su función comunicativa, es el medio que sugiere el diálogo, pues abre al lenguaje las dimensiones plurales del intercambio. La palabra representa la realidad y sus distintas dimensiones. Por ello, la palabra es el pilar principal donde descansa el lenguaje radiofónico y en torno al cual se articulan los otros elementos del sonido.

Tal importancia ha hecho que, en muchas ocasiones, la radio se base en la palabra. Al respecto, José Luis Terrón[3] opina que son cinco las razones de la sobrevaloración de la palabra en el lenguaje radiofónico:

1. Concebir a la palabra como el elemento más importante.
2. La falta de profundización en la percepción del lenguaje radiofónico. Música, efectos sonoros y silencios son empleados como meros elementos de apoyo.
3. No aprovechar, en ocasiones por desconocimiento, las posibilidades de los aparatos de baja frecuencia.
4. Dejarse llevar por las rutinas de producción.
5. Simplificar y abaratar la producción.

No obstante, si analizamos la programación de las estaciones que conforman el cuadrante metropolitano de México, los porcentajes destinados a la palabra son menores en comparación con la sobreabundancia musical.

Una de las tareas del creador radiofónico es la de vigilar el buen uso de la palabra, elemento ya imprescindible en la comunicación humana. Sólo cuando hablamos el mundo cobra sentido; sólo así compartimos lo que somos, la experiencia de las cosas, la presencia del otro.

Al encender la radio, oímos como ciegos una cantidad de voces de locutores y personas que desconocemos y de las cuales recreamos una imagen sonora gracias a las características y cualidades de sus voces. En la dramatización, por ejemplo, la voz adquiere especial importancia. Es una condición que los personajes que intervienen en el relato aparezcan ante los radioescuchas con clara personalidad fonética, de manera que por su timbre de voz se les pueda reconocer con precisión. Todo el esfuerzo que el realizador de cine o de televisión emplea en la selección de un actor, de su maquillaje, de su vestuario, etc., necesita enfrentarlo el realizador radiofónico en la caracterización de la voz de sus actores. La elección de voces en combinación con el valor expresivo del sonido articulado y con la virtud evocativa de las palabras permite al oyente recrear las imágenes sonoras producidas por una ficción.

---

[3] Terrón, José Luis, *El silencio en el lenguaje radiofónico*, tesis doctoral, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992, p. 414.

Desde el punto de vista técnico podemos distinguir diferentes formas de la palabra: el diálogo, el monólogo y la voz en *off*.

Diálogo

Es un intercambio alternado de ideas, opiniones, sentimientos, etc., entre dos o más personajes por medio del lenguaje. En la radio, el diálogo es imprescindible. Los diálogos, dice Jesús García, "significan, construyen, caracterizan, expresan, informan, relacionan y comunican a los personajes entre sí y con el radioescucha".[4] En la clasificación de Mario Kaplún de los formatos radiofónicos, los diálogos están clasificados entre los dinámicos porque, entre otras causas:

a) atraen el interés

b) dan variedad

c) movilizan la imaginación

d) hacen más expresivo el mensaje

e) establecen una comunicación cálida, personal y emotiva

f) facilitan la empatía, la proyección y la identificación del oyente

g) son eficaces porque su mensaje es implícito.

En una dramatización, el diálogo es la forma de expresión ideal para informar o describir al radioescucha todo aquello que tiene que ver con lo visual: el físico de los personajes, las características de los lugares, etcétera.

Monólogo

Es el discurso de un solo personaje, que se refiere de manera expresa a sí mismo (soliloquio) o que expresa, sin más, sus pensamientos, emociones o deseos. Existen diversas clases de monólogos: los simples, los alternos, los complejos, los autodiálogos, los fictodiálogos, los citados y los narrados.

Los monólogos más frecuentemente utilizados en un radiodrama son:

El monólogo simple, del que se distinguen tres formas:

1. *Simple dramático:* El personaje está solo en escena.
2. *Simple equivalente:* El personaje monologante está solo en escena, pero finge dirigirse a otro personaje, situado fuera de la escena;

[4] García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 231.

también se da este tipo de monólogo cuando el personaje en escena escribe o lee una carta donde expresa sus sentimientos.

3. *Simple incidental:* El personaje monologante está acompañado, pero sus acompañantes o no pueden oír o fingen no oír o no pueden replicar.

El monólogo narrado. Consiste en el hecho de que las palabras y pensamientos de un personaje son contados por un narrador en tiempo pasado y en tercera persona.

Voz en off

Corresponde a todo sonido que pertenece a alguien que estando en la escena no participa en ella temporalmente. Esta voz puede ser:

Subjetiva. Es la voz que en la radio llamamos "para sí" o monólogo interior, la cual nos permite conocer el discurso interior o los pensamientos de un personaje. Los otros personajes presentes se comportan como si no hubieran oído. La intensidad sonora del monólogo interior se sitúa siempre en un plano psicológico.

Descriptiva-objetiva. Se trata del narrador omnisciente, personaje clave que ve y sabe todo y nos describe, desde la perspectiva de su mirada, una realidad que desconocemos.

Por otra parte, la voz, al igual que cualquier otro de los sonidos, adquiere un carácter expresivo a través de cuatro atributos básicos: intensidad, tono o frecuencia, timbre y duración.

Intensidad

La intensidad puede entenderse de dos maneras distintas: intensidad sonora o intensidad expresiva. Un grito, por ejemplo, se aprecia como tal sin importar el nivel sonoro o "volumen" que tenga el radio o el micrófono que lo capta. La *intensidad sonora* o nivel de presión sonora permite clasificar los sonidos en fuertes y débiles.

La *intensidad expresiva* de la palabra refleja una carga emocional en el estado de ánimo del emisor. Por ejemplo, en una dramatización radiofónica una persona dice a la otra: "Deja de molestarme". No significa lo mismo si lo dice una voz débil que si es un grito desgarrador.

El manejo adecuado en los cambios de la intensidad de la voz contribuye a mantener el interés del oyente. En el momento en que se aumenta la intensidad, se resalta la importancia de lo que se quiere destacar. Si se mantiene el nivel de la voz siempre constante, se produce una cierta monotonía que hace perder el interés al oyente.

Considero que acorde con el tipo de programa y su finalidad, una voz baja, situada más en un plano psicológico (primerísimo primer plano), resulta más íntima y confidencial, lo que da como resultado una mayor cercanía con el radioescucha.

Rudolf Arnheim destaca en su *Estética radiofónica* los efectos positivos de la voz baja en la radio:

> En la práctica se demuestra continuamente que en la radio una voz íntima, baja y personal es la que produce un mejor efecto. A pesar de todo, diariamente se observa que no todos hablan al micrófono como el representante de "uno" de los millones de radioyentes que se hayan sentados, con total confianza, ante su receptor, sino que se grita "a través" del micrófono a un grupo de millones de personas. Estos locutores piensan que, dado que hablan a mucha gente, deben vociferar; los hay que emplean tales voces de trueno que hacen temblar el micrófono. Por necesidades técnicas, es evidente que no se trata de un determinado volumen de voz. Se trata, sobre todo, de que la voz alta tiene otra función que la baja y pertenece a otro nivel de sentimientos. La voz baja corresponde más a un ánimo tranquilo que a un excitado, se adapta mejor a las explicaciones fundamentales que a los estímulos fogosos; es más adecuada para hablar a un individuo que a una multitud.[5]

Tono o frecuencia

El tono para el habla, al igual que el rango de variación, depende de cada individuo y está determinado por la longitud y masa de las cuerdas vocales. Por tanto, el tono puede alterarse, variando la presión del aire exhalado y la tensión sobre las cuerdas vocales. Esta combinación determina la frecuencia a la que vibran las cuerdas: a mayor frecuencia de vibración, más alto o agudo es el tono. En las voces femeninas, la voz aguda corresponde a la soprano, la media a la mezzosoprano y la grave a la contralto. En los hombres, la voz aguda corresponde al tenor, la media al barítono y la voz grave al bajo.

En materia radiofónica, el tono lleva consigo gran parte de la expresividad de la palabra, ya que está intrínsecamente ligado a la intención. Podemos hablar entonces de un tono coloquial, dramático, irónico, agresivo, etc., el cual puede cambiar el significado de una frase. El tono está directamente relacionado con la inflexión de la voz; el cambio de tono o acento provoca que una palabra, frase u oración resulten irónicas, dulces o tengan mayor o menor fuerza.

En términos generales, se considera que una voz grave es quizás más indicada para denotar presencia y connotar la acción comunicativa con un contacto psicológico más estrecho entre el locutor y los oyentes. Contrariamente, una voz

---

[5] Arnheim, Rudolf, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 50.

aguda, que denota más claridad e inteligibilidad, aunque menor presencia, será más apropiada para programaciones diurnas.

Timbre

Todo instrumento musical, voz, ruido, etc., tienen un sonido propio característico que nos permite distinguirlo de los demás. Esta cualidad se llama timbre. El timbre permite la identificación del instrumento o fuente emisora del sonido. Por ejemplo, aun cuando los órganos que intervienen en la emisión de la voz (cuerdas vocales, cavidad nasal, lengua, etc.) son los mismos en todos los seres humanos, el oído puede distinguir la voz de diferentes personas gracias a pequeñas diferencias fisiológicas que influyen en el modo de la producción vocal y, por ello, en la generación de voces con diferente timbre.

Un aspecto determinante del timbre es la resonancia. Una vez que la voz se origina, resuena en el pecho, garganta y cavidad bucal. La calidad de la voz depende de cómo vibren las cuerdas vocales, mientras que la intensidad sonora depende de la resonancia y de la fuerza de vibración de esas cuerdas.

El timbre es, entre los elementos constitutivos de la voz, el que más ayuda a identificar y diferenciar a cada persona. Nuestra voz resultará agradable o no a los demás dependiendo de nuestro timbre. Hay timbres más radiofónicos que otros, sin importar que éstos sean agudos, graves o medios.

Debido a que el timbre es la característica más importante del sonido, grabar y reproducir éste con fidelidad es fundamental, aunque en ciertas ocasiones es necesario procesarlo o modificarlo en subordinación a elementos más importantes, como la inteligibilidad del diálogo. En algunos casos, los diálogos suenan demasiado "nasales", debido a que, para que resalten sobre la música y los efectos sonoros, los operadores de audio enfatizan, mediante ecualización, el rango de las frecuencias medias. Esto debe hacerse con cuidado, ya que un balance inadecuado de frecuencias puede perjudicar el programa al ocasionar diversos problemas, como pérdida de definición, enmascaramiento, distorsión armónica, saturación de la transmisión, desintegración de los elementos sonoros, etcétera.

Duración

La duración está directamente relacionada con la velocidad en el desarrollo del diálogo: rápido, medio o lento. Se habla más de prisa o más despacio según el estado de ánimo. El habla espaciada es reflejo de duda, de agotamiento, de cansancio, de un deseo de reflexionar lo que se va a decir. Por el contrario, la rapidez de habla puede suponer vehemencia, interés, disfrute, etc. En todo caso, el ritmo no debe ser constante sino alternado (rápido-medio-lento), sin que esto quiera decir que tiene que funcionar de manera cíclica.

La duración también está relacionada con el espacio acústico donde se produce el sonido. Cuanto más grande es el recinto, más tarda el sonido en decrecer o "apagarse"; incluso si es demasiado grande producirá eco. La

remanencia del sonido depende del tiempo de reverberación del recinto, el cual a su vez depende de la cantidad y coeficientes de absorción acústica de los materiales presentes en los muros, piso y techo del lugar. Existen pequeños recintos con graves problemas de reverberación y grandes recintos con excelente acústica, aunque la norma es precisamente lo contrario. Los materiales fibrosos aplicados sobre los muros ayudan a reducir el tiempo de reverberación, pues mejoran la inteligibilidad de la palabra. En todo caso, es preferible aplicar reverberación artificial, actualmente disponible en múltiples sistemas electrónicos que permiten un amplio control del timbre, intensidad y duración de la reverberación, entre otros parámetros, y que ofrecen innumerables ambientes acústicos que pueden suavizar o matizar el programa sonoro sin demérito de su calidad.

La imagen sonora creada por la voz sirve de base, en muchos casos, para traer a la memoria la representación fisonómica de una persona determinada: se imagina su cara y su cuerpo acorde con la propuesta de su voz.

Sin embargo, la imagen sonora que evocamos de una persona a través de las cualidades de su voz no necesariamente corresponde a la real. Fuzellier[6] menciona algunas experiencias que demuestran que la imagen auditiva que evoca la voz de un locutor de radio tiene muy poca relación con su aspecto real. Por ejemplo, un locutor alto y delgado puede evocar, en el oyente que sólo escucha su voz, un personaje de baja estatura y gordo. Para corroborar su hipótesis, Fuzellier hizo una prueba con 100 personas, que escucharon una misma voz y casi ninguna logró describir la imagen real del locutor.

Este error colectivo homogéneo tiene una relación directa con la construcción estereotipada de los personajes del teatro, del cine, de la televisión y más recientemente del video; la posición social o los rasgos de personalidad de esos personajes se identifican inmediatamente con las características de voz. Fuzellier presentó 50 voces de actores a un público determinado para que definiera la imagen fónica correspondiente a cada uno de ellos. Estas imágenes fónicas se clasifican fácilmente en una decena de categorías-tipo. Estas categorías representan, poco más o menos, las caracterizaciones tradicionales del teatro. En otras palabras, al oír una voz, la mayoría de los oyentes describía a un "padre noble", una "ingenua", un "joven heredero", una "coqueta", etc. Estos son algunos de los arquetipos inscritos en la imaginación del público.

El guionista y realizador radiofónico han de tener en cuenta estos estereotipos que surgen espontáneamente en el imaginario colectivo. Sólo debe completar esa imagen sonora, en los casos extremadamente necesarios, con la descripción de algunos rasgos físicos a fin de dar una imagen más exacta de la persona que habla.

Además de los cuatro atributos básicos de la voz descritos —intensidad, tono o frecuencia, timbre y duración—, radiofónicamente tenemos que tomar en

[6] Fuzellier, Etienne, *Op. Cit.*, pp. 16-17.

cuenta otras características. No basta tener una buena voz; es necesario tener una correcta dicción que le permita al locutor o al actor atribuir a cada letra su sonido específico para que tenga mayor claridad. Asimismo, es importante hablar con naturalidad sin forzar el tono de voz. Una voz postiza o engolada es antirradiofónica. Por otra parte, en la locución de un texto hay que tener cuidado para que éste no se sienta leído sino que fluya de manera natural. En este sentido, el ritmo de lectura es muy importante para captar la atención del radioescucha, pues un ritmo uniforme terminará siendo monótono. Por otra parte, fuera del contexto de la dramatización, se recomienda no improvisar cuando no se tiene la información suficiente o se desconoce el tema. Nadie puede hablar bien si no tiene una idea clara de lo que quiere decir. Y para poder decir algo en la radio se requiere de un mínimo de profesionalismo. A nadie se le puede pedir que diga cosas inteligentes con un lenguaje vasto y eficaz si la inteligencia, producto de la preparación, está ausente. No me refiero a que frente a los micrófonos deberían estar los premios Nobel de literatura, pero sí deberían estar personas al menos medianamente informadas, poseedoras de algunas lecturas mínimas, capaces de darle mayor ritmo, fuerza y sentido al lenguaje radiofónico.

b) La música

La música y la palabra son los dos elementos del lenguaje radiofónico más valorados. Sin embargo, la palabra ha perdido terreno frente a la abrumadora mayoría de estaciones musicales. Basta con analizar la programación del cuadrante metropolitano[7] en México para darnos cuenta de que ha sido asaltado por los intereses particulares de las compañías disqueras. Por ello, el impacto de la música en la radio es hoy algo de grandes proporciones. Con todo, y a pesar mío, no profundizaré en el tema y me abocaré a analizar la música como elemento expresivo en la dramatización.

La música, al igual que los otros elementos del sonido, nos sirve para crear imágenes sonoras, unas veces como expresión sentimental, otras como descripción de cosas, hechos, situaciones o ambientes.

En la producción radiofónica dramatizada, la música tiene cuatro funciones básicas: descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica. Esta clasificación —extensiva a los efectos sonoros y al silencio— es tan sólo un recurso de sistematización y es claro que la música podrá tener todas las funciones a la vez o bien sólo cumplir con una de ellas.

---

[7] Según Beatriz Solís Leree ("Breve diagnóstico de la radiodifusión metropolitana", en *Revista Mexicana de la Comunicación*, No. 42, enero, 1996, p. 12) en FM, el 92.20% de la programación es musical, mientras que la AM destina el 58.45% de su programación a la música. En otras palabras, el cuadrante metropolitano destina el 72.46% de su programación al género musical.

Función descriptiva

La música descriptiva nos sirve para representar una ambientación en general. Este tipo de música, en combinación con los efectos sonoros, busca describir un lugar, un paisaje, un sitio donde se desarrolla la acción del relato, siempre y cuando el fragmento utilizado sea representativo y conocido por el radioescucha. Los acordes musicales de una cítara, por ejemplo, nos ubicarán en la India o en algún país de Oriente; un vals nos servirá como ambientación de una época precisa.

La música como recurso descriptivo, también nos sirve como *leitmotiv* en la representación o caracterización de un personaje, de un lugar o de un objeto. En la adaptación radiofónica de *La manzana*, poema cinematográfico de León Felipe,[8] la presencia de Helena era sugerida siempre por medio de un motivo musical específico.

Función expresiva

La función expresiva de la música sirve para evocar, reforzar, expresar o provocar estados de ánimo: tristeza, melancolía, temor, humor, pasión, pues crea ciertas atmósferas que destacan el valor dramático de las implicaciones psicológicas y existenciales de los personajes. Este clima emocional busca que el radioescucha comparta con emoción los sentimientos de los personajes. En este sentido, la incorporación de la música electrónica, como recurso expresivo, ha servido para la creación de este tipo de atmósferas sonoras.

Con la música también podemos sustituir un ruido real. Cuando esperamos que estalle una bomba o que suceda otra catástrofe, es la música la que sugiere el desarrollo de los hechos. Además, un ruido o un grito se puede transformar, analógicamente, en música.

Función narrativa

La música adquiere una función narrativa cuando anticipa un acontecimiento. Unos segundos antes de que el protagonista vaya a ser ejecutado, el motivo musical nos anticipa un final feliz o desdichado. La música cuenta la historia antes que el discurso sonoro. La música sirve de apoyo sincronizado para intensificar las acciones; se trata de un reforzador usado a menudo también para subrayar ciertas situaciones. Un golpe musical dramático, previo a que se dispare una pistola, en una narración donde el oyente sabe que se va a cometer un crimen, genera una fuerte tensión en el radioescucha.

Es difícil escapar de este tipo de estereotipos, pues en la práctica cotidiana algunas veces resultan efectivos. Sin embargo, considero que hay que experi-

[8] Adaptación radiofónica de Lidia Camacho para Radio Educación.

mentar más en la utilización de la música no sincrónica a las acciones para sugerir al radioescucha un discurso paralelo.

La función narrativa de la música más frecuente es cuando se usa como signo de puntuación en sus diversas formas: cortina musical, ráfaga o chispa, golpe musical, puente musical, fundidos o *cross*, *fade in*, *fade out* (véase capítulo 3).

Función rítmica

La música crea o complementa el ritmo de la acción. Por ejemplo, en una escena de persecución o de crimen, la música podría ser igualmente rítmica en relación con la acción del relato.

Por extensión del cine, en la dramatización radiofónica suele hablarse de música diegética y extradiegética. Estas dos modalidades se basan a su vez en la clasificación de los sonidos.

"Los *sonidos diegéticos* son captados de la realidad por los micrófonos y sirven para acentuar la impresión de realismo. Los *sonidos extradiegéticos* son los que se utilizan en el montaje y no pertenecen a la realidad y pueden cumplir cualquiera de las funciones expresivas."[9] Así, la música diegética es utilizada como un elemento dentro de la historia; forma parte de la acción narrativa, como la orquesta latina de Ramón Roquello en el Hotel Park Plaza de Nueva York, al comienzo de *La guerra de los mundos*. Por el contrario, la música extradiegética no forma parte de la ficción y sirve para colorear dramáticamente la narración cumpliendo otras funciones.

c) Los efectos sonoros

Antes de abordar este tercer elemento del sonido, es conveniente, para evitar confusiones, hacer una breve aclaración de términos entre ruido y efectos sonoros, ya que en la práctica radiofónica los ruidos son también conocidos como efectos sonoros o efectos especiales.

> Suele definirse ruido como todo sonido no deseado o toda energía acústica susceptible de alterar el bienestar fisiológico o sociológico de la gente.[10]

Los ruidos son todos aquellos elementos que distorsionan el sonido y por lo tanto obstruyen la comunicación. El ruido en la radio puede estar provocado por

---

[9] Cebrián, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Sintesis, 1994, p. 283.

[10] Rabinowtz, J., "Los efectos fisiológicos del ruido", en *Mundo Científico*, No. 112, abril, 1991, p. 386.

una señal en mal estado, por una interferencia de otra estación, falta de fidelidad en la transmisión, baja potencia y por tanto mala recepción del radiorreceptor o por la saturación de elementos sonoros que impiden una correcta lectura.

Los efectos sonoros son aquellos sonidos tanto naturales como artificiales, que, de manera articulada y gracias a su verosimilitud y su correcta utilización, permiten evocar un espacio real o imaginario a través de los ambientes y atmósferas sonoros, ambos de vital importancia en la radio, especialmente en el radiodrama. El ambiente sonoro se refiere, retomando la definición de Fuzellier, "a un cuadro real y se obtiene generalmente mediante ruidos (ambiente de corral de granja, estación de tren, fábrica, etc.)[...]; la atmósfera tiene que ver más con una tonalidad psicológica, y es a menudo sugerida por la música (atmósfera de misterio, de alegría, de serenidad, etc.)".[11]

Existen tres formas básicas de generar los efectos sonoros:

1. *Los efectos grabados en las colecciones específicas de discos compactos o de cintas.* Estos efectos tienen el inconveniente de que al ser utilizados excesivamente, el radioescucha, al identificarlos como repetidos, puede distanciarse con facilidad al no creer lo que escucha.
2. *Los efectos trucados en vivo por el efectista.* Este profesional de los efectos especiales es un verdadero prestidigitador del oído. A medida que va desarrollándose la escena y con la ayuda de multitud de elementos produce los sonidos paralelos a la acción. El proceso, aunque un tanto artesanal, es el que continúa vigente en las pocas producciones dramatizadas que se siguen realizando en algunas estaciones de radio. Hay que reconocer el despliegue de ingenio y creatividad del efectista para reconstruir el mundo. Basta ver en acción a uno de estos especialistas para quedar maravillados de la enorme posibilidad de efectos sonoros que se pueden crear a partir de objetos muchas veces chatarra: trozos de cinta estrujada dan el efecto de una fogata o el sonido de caballos se logra golpeando las manos contra el estómago o con dos latas vacías sobre arena.
3. *Efectos generados a través de procesos digitales.* Conforme se incorporan los equipos digitales al mundo de la radio, se va generando una fuente importante en el proceso de creación de efectos sonoros (sintetizadores, secuenciadores, vocorder, etc.).

Los efectos sonoros tienen cuatro funciones básicas: descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica. Al igual que en la música, la función de tales efectos estará dada en función del contexto de la narración y un solo efecto sonoro podrá cumplir una o todas las funciones a la vez.

[11] Fuzellier, Etienne, *Op. Cit.*, p. 19.

Función descriptiva

Esta clase de efectos, sean reales o artificiales, ilustran o describen el entorno donde se desarrolla la obra radiofónica creando un ambiente real que le da credibilidad y verosimilitud al relato. Por ejemplo, si la escena se desarrolla en un aeropuerto en el momento en que una pareja de enamorados se despide, no podrá faltar el ruido de fondo de los aviones al aterrizar o despegar y un altavoz anunciando las llegadas o salidas de los diferentes vuelos. El ambiente de una cafetería donde conversan dos amigas estará sugerido por el ruido de las tazas, el murmullo de la gente y la música de fondo.

No hay que olvidar que en la medida en que los efectos sonoros tengan mayor iconicidad, serán más reconocibles para cualquier radioescucha. Sin embargo, hay que cuidar que el efecto sonoro no sea redundante en referencia con la palabra. Ya se dijo en el primer capítulo que no hay que anunciar lo que se va a escuchar y menos aún describir lo que se está oyendo.

Existen otras situaciones que no pertenecen a la realidad objetiva sino que tienen que ver con una realidad subjetiva. En estos casos, la manipulación o generación de sonidos con medios electrónicos son una buena ayuda para crear efectos sonoros más complejos, para sugerir objetos desconocidos como el sonido de una nave espacial o una realidad-irreal, como podría ser un lugar encantado o embrujado, o las pesadillas o alucinaciones de un personaje.

Otra de las funciones descriptivas de los efectos sonoros es la utilización como recurso de *leitmotiv* en la identificación o caracterización de un personaje, de un objeto o de un lugar. En *Germinal*, una obra radiofónica[12] basada en la célebre novela de Emile Zola que narra las vicisitudes de un pueblo minero, era necesario crear para la mina un efecto sonoro especial que consiguiera lo que Zola quería transmitir: el sordo ronroneo de un monstruo al engullir todos los días su ración de carne humana. Este efecto tenía la finalidad, por un lado, de crear en el radioescucha un cierto estado de ánimo y, por otro, permitirle identificar anticipadamente el lugar. Como se ve, los efectos sonoros utilizados como *leitmotiv* se convierten en una parte clave de la narración.

Función expresiva

Este tipo de efectos, utilizados de manera simbólica, nos ayudan a crear una situación anímica. Por asociación psicológica algunos efectos sonoros son comparables con ciertos estados de ánimo. El sonido constante de una gotera o el zumbido permanente de un teléfono descolgado pueden crear una situación emocional de tensión o desesperación.

Los efectos sonoros también tienen una función expresiva cuando son utilizados metafóricamente; es decir, cuando en el montaje se unen dos imáge-

---

[12] Adaptación radiofónica de Lidia Camacho, basada en la novela *Germinal*, de Emile Zola.

nes sonoras que pueden ser de naturaleza diferente para sugerir una idea común.

En la ya citada adaptación de *Germinal* se encuentra una metáfora: por analogía sonora, se mezclan los golpes de pico irregulares al atacar los mineros la veta de carbón, con el fuego de la chimenea de la casa de los burgueses. Esta asociación sonora tiene una doble función: en el montaje, pasar de la mina a la casa de los Gregoire y sugerir la relación explotador-explotado.

Este tipo de efectos sonoros de carácter metafórico es relativamente poco usado en el lenguaje radiofónico, ya que al ser de naturaleza abstracta obedece no sólo a lo evidente, sino a una búsqueda estética o a la posibilidad de crear sensaciones diversas.

Función narrativa

La función narrativa de los efectos sonoros sirve como elemento de puntuación para separar o unir escenas, para marcar el paso del tiempo, un cambio de lugar o de ambos simultáneamente, sin necesidad de anunciarlo verbal o musicalmente. Por ejemplo, el sonido de los grillos (noche) que se va mezclando progresivamente con el canto de un gallo (amanecer).

Función rítmica

Los efectos sonoros pueden generar o apoyar el ritmo interno de la narración. Así, un efecto que permanezca constante (un tic tac de un reloj, una gota de agua o cualquier otro efecto más ambiguo), al crear un determinado estado psicológico, también está marcando un ritmo en la narración.

d) El silencio

El director de cine francés Robert Bresson afirma: "Lo más hermoso es el silencio, aunque no un silencio cualquiera; para que tenga intensidad debe ser preparado cuidadosamente", ya que a partir de una determinada duración podría parecer una falla técnica.

El escritor Octavio Paz, en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, afirmó que "al poeta se le conoce por sus palabras y sus silencios. Desde el principio, el poeta sabe, oscuramente, que el silencio es inseparable de la palabra: es su tumba y su matriz, la tierra que lo entierra y la tierra donde germina".[13]

---

[13] Paz, Octavio, "Nuestra lengua", discurso pronunciado en la inauguración del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, el 7 de abril de 1997, en Zacatecas, México.

A pesar del valor que los artistas le han atribuido al silencio, el silencio radiofónico como elemento expresivo estaba hasta hace algunos años prácticamente ignorado. Esta falta de tolerancia e incomprensión de las formas expresivas del silencio se debe a los intereses económicos de las radiodifusoras que en algunos casos obligan a que tras la presentación del locutor y aun antes de que termine de hablar se comience a oír la música. La contaminación sonora en la que nos encontramos inmersos cotidianamente nos ha impedido conocer y reconocer los propios códigos del silencio y su notable valor narrativo, descriptivo, rítmico y expresivo.

José Luis Terrón, en su tesis doctoral *El silencio radiofónico*, el único estudio amplio y riguroso que conozco al respecto, afirma:

> (...) el silencio no existe; llamamos silencio a lo no audible, sea por razones fisiológicas, fisiopatológicas o perceptivas. De ahí que en un momento dado distingamos entre silencio absoluto y silencio. El primero sólo es posible en la inexistencia; el segundo, enmarcado en una experiencia individual contextualizada.[14]

Luego de un análisis taxonómico en 18 autores, José Luis Terrón propone una definición de silencio: "manifestación significativa que se da en una interacción contextualizada socioculturalmente, con una capacidad para comunicar, para expresar, para reconducir la comunicación y para elaborar procesos cognitivos".

Es importante destacar el contexto sociocultural, ya que el silencio tendrá valoraciones diferentes dependiendo de cada cultura.

El silencio como tal no tiene ningún valor comunicativo, sólo cobra eficacia comunicativa y expresiva en función del contexto sonoro anterior y posterior cuando lo combinamos con otro(s) elemento(s) sonoro(s). Por ejemplo:

> (...) el efecto de crecer en una situación emocional puede conseguirse enlazando tres elementos sonoros: de silencio a ruido y a música (expectación/ tensión /desenlace); pero también puede conseguirse el clímax a la inversa: música/ruido/silencio. En este caso, el silencio final produce el efecto de desenlace o tensión máxima.[15]

El silencio, al igual que los otros elementos del lenguaje radiofónico, cumple las siguientes funciones.

---

[14] Terrón, José Luis, *Op. Cit.*, p. 633.
[15] Beltrán, Rafael, *Ambientación musical*, Madrid, Ediciones del IORTV, 1991, p. 45.

Función descriptiva

Es conocido el papel dramático que tiene el silencio para crear o describir determinadas atmósferas, como símbolo de muerte o peligro o para destacar una progresión emocional.

Función expresiva

Del mismo modo, el silencio puede expresar lo que se quiere, piensa y siente, como estados anímicos de tristeza, tranquilidad, angustia, soledad, cambios de sentimientos, etcétera.

Millerson[16] propone cuatro formas expresivas del silencio:

1. Un silencio prolongado puede sugerir ideas diversas, como muerte, desolación, desesperación, quietud, esperanza, paz, tensión extrema (escucha prolongada intentando oír si los merodeadores están todavía en los alrededores).
2. Un silencio repentino después de un ruido puede ser casi inaguantable: un festival en una villa en los Alpes... risas alegres y música... el ruido tumultuoso de una avalancha inesperada tragándose a los felices asistentes... luego silencio.
3. Un ruido repentino e inesperado luego de un silencio crea una súbita tensión: el prisionero que se fuga en silencio y tropieza con algún objeto o el timbre inesperado del teléfono.
4. Cuando el radioescucha espera por lógica narrativa un ruido extremo y en su lugar lo que oye es un silencio absoluto, se crea un impacto emotivo eficaz que proporciona a la escena una calidad artificial excitante: la carga explosiva ha sido colocada... el detonador es accionado... silencio.

Asimismo, el silencio tiene la facultad de crear tensión dramática. Ante una determinada situación donde esperamos una respuesta decisiva de uno de los personajes, un breve silencio antes de responder sirve para crear mayor dramatismo. El silencio —asegura Cebrián en su libro *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*—, cuando es prolongado, es provocativo e inquietante.

Analicemos algunos ejemplos donde se hace del silencio un sonido sugerente:

---

[16] Millerson, Gerald, *Técnicas de realización y producción en televisión*, Madrid, Ediciones del IORTV, 1985, p. 427.

JUAN: ¿Cómo sigue tu mamá?

HUGO: (SILENCIO)

JUAN: (APESADUMBRADO). Cuánto lo siento, créeme que estoy contigo en tu dolor.

Éste es el tiempo que posibilita la interpretación, capaz de expresar un estado emocional y narrar la situación sin entrar en detalles.

En la adaptación radiofónica del cuento *La cabellera*,[17] el silencio de Jean representa la actividad mental del personaje, el momento de la reflexión.

JEAN: Este mueble, ¿cuánto cuesta? Es hermoso.

VENDEDOR: Claro que es hermoso; se trata de un mueble italiano del siglo XVII de un artista veneciano llamado Vitteli que fue muy célebre en su época. Es verdaderamente una pieza digna de un coleccionista como usted; y por tratarse de uno de mis mejores clientes se lo voy a dejar en 3 500 francos. (SILENCIO 5") No lo piense más, *monsieur*. Es una compra de la que no se arrepentirá.

Función narrativa

El silencio tiene una función narrativa en tanto que puede contar acciones que se suceden en el tiempo y en el espacio. El silencio sirve como elemento de puntuación espacio-temporal, por lo que se puede utilizar para separar y marcar las transiciones de lugar y tiempo. Por ejemplo, las elipsis, los *flashbacks* o los *flashforwards* pueden estar anunciados con silencios, como analizaremos en el capítulos tres.

Un ejemplo elocuente, en este sentido, lo encontramos en la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, de Orson Wells (tomo como referencia el audio original de la adaptación de Howard Koch de *La guerra de los mundos*, de H.G.Wells). Phillips, el reportero, está narrando desde Grovers Mill el ataque de los marcianos:

PHILLIPS: Una especie de bulto está surgiendo del hoyo. Puedo divisar un pequeño haz de luz luminoso que se refleja en un espejo. ¿De qué se trata? Un chorro de llamas sale de ese espejo y se dirige contra los hombres que avanzan. ¡Los golpea de lleno! ¡Dios santo, están ardiendo! (GRITOS Y ALARIDOS DESGARRADORES). Ahora el campo entero se ha incendiado... (EXPLOSIÓN). Los árboles..., los graneros..., los depósitos de gasolina de los automóviles se están extendiendo por todas partes. Ellos vienen

[17] Adaptación radiofónica de Lidia Camacho para Radio Educación.

para acá. Están aproximadamente a unos veinte metros... a mi derecha. (SE CORTA LA COMUNICACIÓN ANTES DE QUE TERMINE LA ÚLTIMA VOCAL/ SILENCIO 8".)

LOCUTOR: Señoras y señores, debido a circunstancias ajenas a nuestra voluntad, nos vemos imposibilitados de continuar nuestra emisión desde Grovers Mill. Evidentemente tenemos problemas con el enlace, pero regresaremos al lugar de los hechos en cuanto nos sea posible.

Este silencio describe y al mismo tiempo narra una situación. Sirve, también, para crear tensión y como elemento de puntuación al marcar una separación espacial y temporal que le permite al guionista incluir, en el ínter, otro tipo de información.

Otro ejemplo notable de la función narrativa del silencio es la entrevista que le hiciera el poeta Eduardo Casar al mimo Marcel Marceu,[18] donde el oyente imagina las respuestas del mimo, que previsiblemente no habla:

CASAR: Ha llegado el momento de que entremos a nuestra entrevista exclusiva con Marcel Marceu, tal vez uno de los mimos más importantes de todos los tiempos. Marcel nació en 1923.

Discípulo del mimo francés Le Croix, quien sistematizó por primera vez las posibilidades expresivas del mimo. Tal vez quien le dio un rango de arte independiente. Como sabemos, el mimo es una forma dramática sin palabras basada en una imitación más o menos estilizada; emplea los recursos del lenguaje gestual, del cuerpo. Entonces, una de sus características, la más señalada, es su ausencia de palabras y con esto logra de cualquier manera un impacto, un efecto estético. Bueno, pues, me da mucho gusto, Marcel que estés por acá, ¿cómo te sientes?

MARCEL: (4 SEG DE SILENCIO).

CASAR: Ah qué bien. ¿Ya habías tú visitado México en otras ocasiones, no?

MARCEL: (3 SEG DE SILENCIO).

CASAR: ¡Tanto tiempo!

MARCEL: (SILENCIO 2 SEG).

CASAR: ¡Ah!

MARCEL: (2 SEG DE SILENCIO).

---

[18] Entrevista transmitida por Radio UNAM.

CASAR: Y ahora, ¿cuáles son tus proyectos actuales?

MARCEL: (7 SEG DE SILENCIO).

CASAR: Ajá.

MARCEL: (SILENCIO 2 SEG).

CASAR: Bueno, pues, sí, realmente es un honor para nosotros que te guste estar aquí, en este medio; en este medio tan privilegiado que es la radio; y pues haciendo lo que tú sabes hacer perfectamente.

MARCEL: (SILENCIO 4 SEG).

CASAR: Claro, además el español es muy parecido al francés, por eso no tenemos ese problema de comunicación. Tenemos poco tiempo, vamos ahora a otra parte del programa.
¿Quisieras mandar algún mensaje especial a nuestros radioescuchas de Radio Universidad, Marcel?

MARCEL: (SILENCIO 7 SEG).

CASAR: Para nosotros también, claro, sí. Bueno, pues, de veras, un honor, Marcel. A'i nos vemos. (PAUSITA) OK.

Esta entrevista silenciosa tiene una incuestionable fuerza expresiva y narrativa al dejar al radioescucha la posibilidad de conformar en su mente las respuestas del mimo.

Otro ejemplo muy frecuente en la dramatización es utilizar el silencio para identificar una presencia fuera de campo; es decir, "fuera del espacio sonoro en el que construimos la audibilidad". Es el caso del personaje que habla por teléfono. Los silencios se corresponderían con la presencia del interlocutor fuera de campo.[19] Y aunque no se oyen las respuestas de la persona que está del otro lado de la línea telefónica, se puede deducir dicho diálogo a partir del personaje que se escucha.

En cuanto a la duración de los silencios, José Luis Terrón sugiere que debe situarse entre 3 y 5 segundos. Aunque la duración puede ser mayor, hay que tener en cuenta que ni los radioescuchas están acostumbrados al silencio, ni existe un escucha atento en la mayoría de los casos. Sin embargo, considera al menos cinco factores para determinar la duración de los silencios:[20]

---

[19] Terrón, José Luis, *Op. Cit.*, p. 562.
[20] *Ibid.*, p. 545.

1. La duración del grupo sonoro que le precede.
2. El ritmo que deseamos construir.
3. Si hay una pretensión de separar las ideas.
4. Si hay una pretensión de que esa cortina silenciosa sirva al unísono como silencio reflexivo para el receptor.
5. Y un determinante que en la práctica jamás se debe olvidar: la duración del programa.

Función rítmica

El silencio es un elemento clave en la construcción del ritmo de la narración. El silencio apoya el ritmo de la acción al enlazar casi directamente las escenas sin el convencional puente musical.

El silencio, como vemos, tiene una superficie, una dimensión donde hay todavía mucho que explorar.

Ya que el sonido es la herramienta principal con la cual trabaja el creador radiofónico, considero importante, para finalizar este capítulo, incluir la tabla que propone Millerson para el análisis de los sonidos y los efectos que pueden producir en el receptor. Esta tabla nos puede servir como una referencia en el momento de elegir tal o cual sonido. La tabla nos presenta 42 características del sonido y las respuestas normales ante ellas.

> Estos efectos —dice Millerson— pueden combinarse de diversas y complejas maneras. Por ejemplo, de la tabla es claro que un sonido que posea las características 1, 4, 9, 10, 13, 15, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 31, 33a, 35, 39, 42 debe obligatoriamente producir una impresión motivante y vigorosa. Por el contrario, un sonido que posea las características 2, 5, 8, 11, 14, 16, 18, 21, 22, 28, 32, 34b, 36, 41 debe ser un sonido aburrido, apasible.[21]

[21] Millerson, Gerald, *Op. Cit.*, pp. 431-433.

Análisis de sonidos y sus efectos

	Características del sonido	Se asocian a
Volumen	1 Sonidos altos.	Grande, fuerte, afirmativo, poderoso, energético, excitante, activo.
	2 Sonidos suaves.	Pequeño, calma, paz, amable, dominado, delicado, poca energía.
	Contra un fondo silencioso.	Vigilante, persuasivo.
Acentuación de agudos o graves	3 Acentuación.	Frecuentemente sugiere altura física.
	4 Sonidos con agudos realzados.	Excitante, ligero, frágil, emocionante, estimulante, regocijo, atractivo, preciso, vivaz, débil.
	5 Sonidos con graves acentuados.	Potencia, peso, profundidad, solemnidad, siniestro, callado, depresivo.
Tonalidad	6 Mayor.	Vigor, brillantez.
	7 Menor.	Melancolía, ansiedad, temor.
Calidad tonal	8 Pura, tenue (p. ej.: flautas, tonos de cuerdas puros).	Pureza, debilidad, sencillez, dulzura, etéreo, exquisito, directo, persuasivo.
	9 Rica (con fuerte contenido de sobretonos o armónicos).	Riqueza, grandeza, plenitud, complejidad, confusión, ruidoso, mundano, vitalidad, fuerza.
	10 Sonido metálico.	Frío, estridente, alegre, amargo, enredado, vicioso.
	11 Pleno "tono redondo" (trompa, saxofón, cuerdas de bajos).	Cálido, rico, melodioso.
	12 Prolongado (p. ej.: oboe, clarinete).	Dulzura, nostalgia, delicado, melancólico, pensativo.
	13 Sonidos transitorios de percusión.	
	a) De tono alto (xilófono, percusión de cristal).	Emocionante, excitante, horripilante.
	b) De tono bajo (p. ej.: timbales, truenos).	Dramático, poderoso, significativo.

(Continúa)

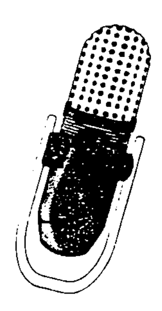
Análisis de sonidos y sus efectos *(continuación)*

	Características del sonido	Se asocian a
Velocidad y ritmo	14 Lento.	Serio, importante, digno, intencionado, poderoso, noble, sombrío, melancólico.
	15 Rápido.	Excitante, alegre, esperanzado, feroz, ágil, trivial.
	16 Sencillo.	Sin complicación, intencionado, digno.
	17 Complejo.	Complicación, excitación, elaboración.
	18 Constante.	Uniformidad, insistencia, monótono, depresivo.
	19 Cambiante.	Vigoroso, irregular, incertidumbre, júbilo, salvaje.
	20 Aumentando (aceleración).	Incremento de excitación, energía o fuerza; desarrollo progresivo.
	21 Disminuyendo (ralentización).	Reducción de excitación, energía o fuerza; conclusión del desarrollo.
Fraseo	Repetición de conjuntos de sonidos.	
	22 Repetición regular.	Reconocimiento, agradable, insistencia, monotonía, organización, coordinación.
	23 Repetición irregular.	Característica, personalidad, desorden.
	24 Acentos muy marcados.	Fuerte, enérgico, enfático, rítmico.
	25 Sonidos sin acentos.	Continuidad, falta de vitalidad.
	26 Ritmo interrumpido.	Carácter, vigor, incertidumbre, inesperado.
Duración	27 Breve, fragmentaria.	Despierta interés, excitación, energía, insatisfacción.
	28 Sostenido.	Persistencia, monotonía, estabilidad, cansancio.
	29 Staccato.	Vitalidad, nervios, excitación.

(Continúa)

Análisis de sonidos y sus efectos *(continuación)*

	Características del sonido	Se asocian a
Movimiento	30 Movimiento en esquema.	El movimiento en esquema del sonido debe sugerir movimiento físico correspondiente a cada caso. Por ejemplo, los cambios de tono deslizantes (*glissando*) de arriba-abajo-arriba sugieren un movimiento de balanceo.
	31 Hacia arriba.	Júbilo, importancia progresiva, expectación, interés que despierta anticipación, duda, energía, poder.
	32 Hacia abajo.	Declinación, interés decreciente, decisión, conclusión, inminencia, movimiento culminante.
Cambios de tono	33 Cambios repentinos.	
	a) Ascendentes.	Aumento de interés, excitación, inspiración.
	b) Descendentes.	Fuerza, vitalidad, decisión, desequilibrio momentáneo.
	34 Cambios lentos.	
	a) Ascendentes.	Aumento de tensión, aspiración, movimiento progresivo.
	b) Descendentes.	Entristecimiento, depresión, movimiento decreciente, tensión reducida.
	35 Cambios de tono bien definidos.	Decisión, esfuerzo, brillantez, vitalidad.
	36 Cambios indefinidos (por ejemplo: ligaduras, *glissando*).	Falta de energía, indecisión, tristeza.
	37 Vibrato.	Inestabilidad, desequilibrio, adorno.
Cambios de volumen	38 Trémolo.	Incertidumbre, timidez, acción inminente.
	39 *Crescendo*.	Fuerza, poder, cercanía, etc., progresivos.
	40 *Diminuendo*.	Fuerza, poder, cercanía, etc., decrecientes.
Reverberación	41 Acústica muerta (sorda).	Restricción, intimidad, cercanía, encierro, comprensión.
	42 Acústica viva.	Apertura, vivacidad, espacioso, magnitud, distancia, incertidumbre, infinitud.



CAPÍTULO 3

El montaje sonoro: Sentido y significación de la imagen sonora

Antes de analizar el montaje sonoro, hay que hacer referencia —aunque sea brevemente— al montaje cinematográfico. El uso de este término se debe en gran medida al descubrimiento y sistematización que hicieron los teóricos del cine y que ha influido no sólo en la radio, sino en diversas disciplinas artísticas.

Desde los años veinte, múltiples teorías se han formulado acerca del montaje cinematográfico y no siempre se han puesto de acuerdo sus teóricos. Unos afirman que el montaje tiene lugar prácticamente en el guión como proyecto de montaje, el llamado "guión de hierro"; otros aseguran que el montaje se lleva a cabo después de la realización y durante la etapa propiamente del montaje (edición) vinculada a la posproducción. Desde un punto de vista más amplio, algunos han opinado que el montaje se da en cada una de las etapas del proceso creativo: a partir de la escritura del guión hasta la edición o montaje, pasando por la realización.

Por extensión, en la radio el montaje se efectúa en cada una de las etapas ya mencionadas. Sin embargo, aquí no me referiré al montaje técnico-creativo o edición, que es la acción electrónica o mecánica de cortar y pegar la cinta magnética para yuxtaponer o sobreponer dos o más sonidos, sino al montaje expresivo que se gesta en la elaboración del guión y se materializa en la realización y posproducción de éste. Es decir, "el guión es el proyecto del montaje y éste es la realización de aquél; así que un caso ideal de una visión total, guión y montaje deberían coincidir en la obra acabada".[1]

Toda obra radiofónica dramatizada tiene como finalidad darle un sentido al argumento, al enlazar cronológicamente las acciones en un determinado espacio y tiempo. Lo importante es que exista una continuidad que contribuya a hacer avanzar no sólo la comprensión de la historia en el radioescucha, sino el significado que el autor quiso expresar.

Podemos definir el *montaje radiofónico* como la organización de los sonidos según ciertas condiciones de orden y tiempo en la sucesión de los aconteci-

[1] May, Renato, *El lenguaje del film*, México, CCC, Material Didáctico No. 8, p. 185.

mientos para producir la imagen sonora deseada por el creador. Mariano Cebrián define el montaje radiofónico como "la unión o interacción de todos los sonidos para generar una estructura narrativa".[2] De manera más compleja, Balsebre define el montaje radiofónico como "la yuxtaposición y sobreimpresión sintagmática de los distintos contornos sonoros y no sonoros de la realidad radiofónica (palabra, música, efectos sonoros, silencio), junto a la manipulación técnica de los distintos elementos de la reproducción sonora de la radio que deforman esa realidad".[3]

El montaje tiene una triple función creadora. En primer lugar es creador del sentido de la obra dramatizada. El montaje le da sentido a la obra radiofónica gracias a la continuidad de las acciones en el tiempo y en el espacio para que se comprenda la historia.

En segundo lugar, el montaje es creador del ritmo. Para el radioescucha, el ritmo es la impresión de duración que le causó el programa o la escena, todo ello determinado por la duración real y por el contenido dramático de ese programa o de esa escena. El ritmo radiofónico nos permite captar la atención del escucha y conservarla hasta el final; de ahí su importancia y cualidad sutil.

El ritmo es un fenómeno estético que, aplicado a la radio, resulta de extrema complejidad. Las variaciones del ritmo radiofónico responden a aspectos temáticos, expresivos, culturales, etc. Aunque resulta difícil de analizar, se puede decir que el ritmo radiofónico está condicionado por la interdependencia de los elementos sonoros que conforman el discurso radiofónico, como la rapidez o lentitud de los diálogos, el tiempo psicológico de los personajes, la duración de las escenas, la duración de la música en los enlaces, el número y duración de los *fade in/out* o de las mezclas sonoras, así como por la tensión dramática o *suspense*.

No obstante, hay que aclarar que la velocidad de la lectura y la rapidez o lentitud de los sucesos que se están narrando no necesariamente determinan el ritmo. Podemos tener escenas donde todo el mundo se mueve y siguen siendo lentas. El ritmo general del programa será lento, rápido o regular, en función de la combinación o asociación de todos los elementos sonoros anteriormente mencionados y del interés que suscite en el radioescucha. Si una escena parece larga, seguramente carece de interés.

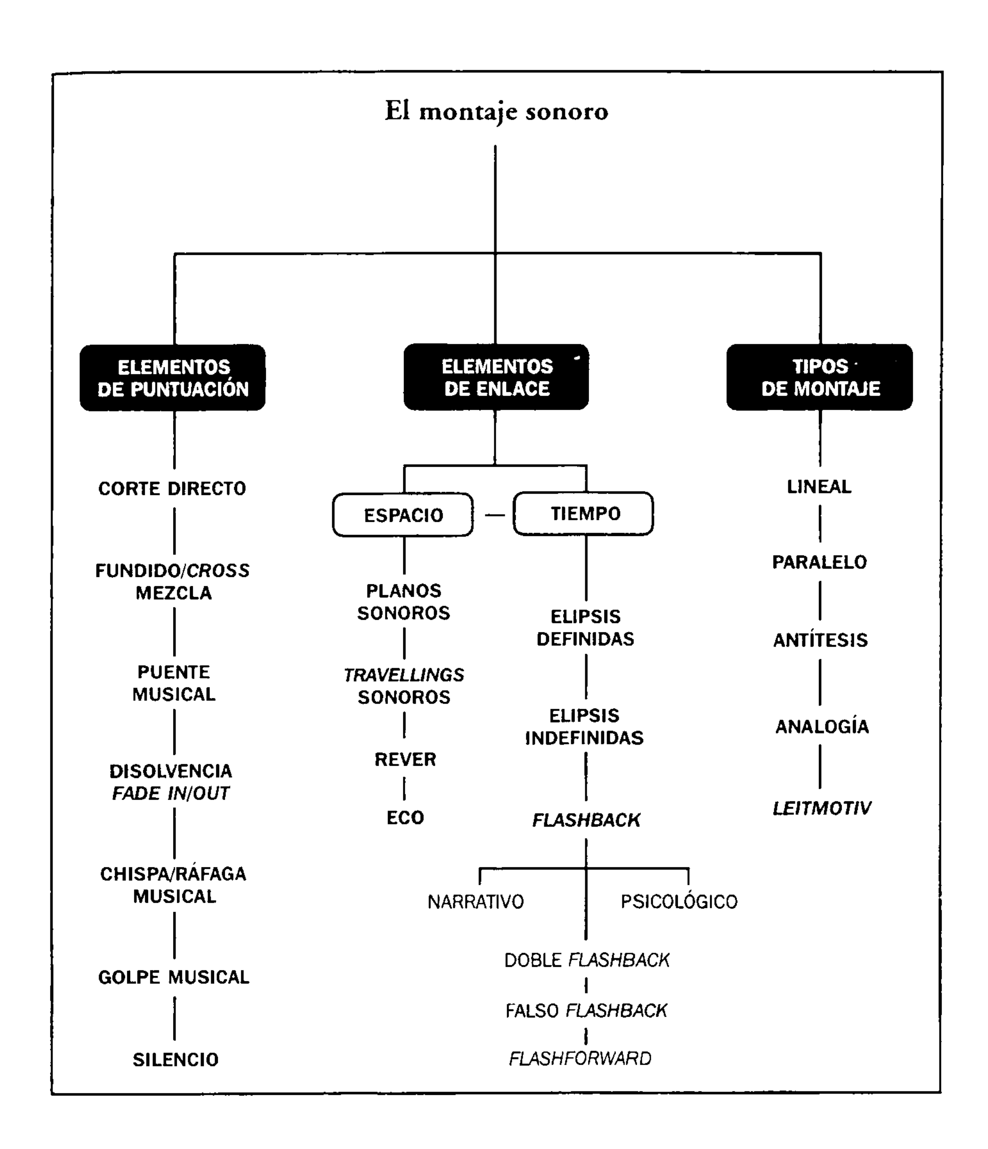
Por último, en tercer lugar, el montaje es creador de ideas. El montaje no sólo tiene un valor descriptivo o narrativo, sino también un valor explicativo o ideológico que pone en evidencia lo que el autor quiso expresar. De la yuxtaposición o sobreimpresión de imágenes sonoras, surgen ideas que no están comprendidas en ninguna de las anteriores y que el radioescucha interpreta de una u otra forma.

---

[2] Cebrián, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 340.

[3] Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 144.

La siguiente descripción estructural del montaje sonoro refleja los diferentes elementos que intervienen en la construcción artística de la acción del relato para darle sentido, ritmo y significación a la historia contada.



3.1 Los elementos de puntuación

Los elementos de puntuación dentro de la narración radiofónica permiten subrayar de una manera simple y evidente una variación de argumento, de tiempo o de lugar. Dependiendo de su utilización variará el sentido, el significado y ritmo de una obra dramatizada.

Los elementos de puntuación sonora separan y unen la narración para darle continuidad lógica al relato. Se puede pasar de una imagen sonora a otra usando cualesquiera de los elementos de puntuación o de continuidad espacio-temporales.

En la llamada "gramática audiovisual" algunos autores han establecido un paralelismo entre los signos de puntuación gramaticales como el punto, la coma, el punto y coma etc., con el puente musical, *fade in*, *fade out*, el *cross*, etc., del lenguaje radiofónico. Sin embargo, puede resultar confuso querer establecer una correspondencia rigurosa entre la puntuación ortográfica y la puntuación sonora, ya que muchas veces un puente musical o un golpe dramático pueden cumplir la misma función de punto y aparte. En todo caso, la puntuación no se debe percibir nunca como tal; tiene una función importante en la construcción del relato, pero debe limitarse a conseguir que éste fluya.

Los elementos de puntuación o de continuidad que se emplean para sintetizar tiempo y espacio en un guión dramatizado son: corte directo, disolvencia (*fade in/out*), fundido (mezcla o *cross*), puente musical, chispa o ráfaga musical, golpe musical, silencio.

No existen reglas definidas en cuanto a la utilización de los elementos de puntuación como recursos de transición; lo más importante es que el radioescucha comprenda lo que está sucediendo.

a) Corte directo

Permite pasar directamente de una imagen sonora a otra para separar el relato. Cortar, en este caso, no significa separación, sino una unión. Se emplea cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una sucesión en la percepción, sin expresión del tiempo transcurrido ni del espacio recorrido. Esta forma de paso le da un mayor ritmo a la narración al romper la lentitud de los *fade in* o mezclas. En el caso de que pudiera existir cierta ambigüedad, se recomienda que el diálogo anticipe al radioescucha esta transición. Un ejemplo convencional:

SHONKU: Saldremos para Osaka en el primer tren de mañana.

EFECTO: (SILBIDO DE TREN Y ARRANQUE DEL MISMO/ o: UN COMPÁS MUSICAL QUE FUNDE CON EL EFECTO DE TREN).

En la adaptación de *Un hijo*, de Guy de Maupassant, encontramos otro ejemplo de corte directo, donde no se le anticipa al radioescucha la variación espacio-temporal en el relato (*flashback*). El señor Pradier y el señor Vanel pasean por un parque.

PRADIER: (CAMINANDO SOBRE PASTO). A los 25 años con un amigo que ahora es consejero de Estado, realizamos un viaje a pie, por Bretaña. Tras quince días de pesadas marchas llegamos a Pont-Labbé y allí pernoctamos en una hostería, pero al llegar la mañana una extraña fatiga impidió que mi compañero pudiese levantarse.

DOCTOR: (GUARDANDO SUS INSTRUMENTOS EN EL MALETÍN). Tiene mucha fiebre, y, en realidad, no puedo determinar su causa. (ESCRIBE LA RECETA). Vaya a la botica del pueblo para que le surtan esto. Francamente, señor Pradier, le aconsejo que se queden unos días aquí. No veo bien a su amigo. No se preocupe, en la posada estará bien atendido.

PRADIER: (CAMINANDO SOBRE PASTO). ¿Conoce usted Pont-Labbé, señor Vanel?

VANEL: No.

PRADIER: Es la ciudad más bretona de toda la Bretaña...

Después de la primera frase de Pradier, por corte directo se regresa al pasado (*flashback*) en el momento en que el doctor, 25 años atrás, atendió a su amigo en Pont-Labbé. Y del mismo modo, por corte directo, se regresa al presente, teniendo como única referencia los pasos sobre hierba y el diálogo de los amigos que pasean en el parque.

Se recomienda no utilizar el corte directo cuando tenemos música de fondo, ya que puede resultar demasiado brusco.

b) Disolvencia o *fade in/out*

Son las formas de transición más frecuentes. Consisten, en el caso del *fade in*, en el refuerzo progresivo del sonido hasta quedar en primer plano. En general, el *fade in* se usa para iniciar una historia o una escena. En un *fade out*, en cambio, el sonido va disminuyendo gradualmente hasta desaparecer. En general, esta forma señala un alto sensible en la narración, por lo que se utiliza en escenas finales o desapariciones lentas de los personajes. Dado que pueden indicar un cambio de sitio o el paso del tiempo, también se emplean para evocar los *flashbacks*.

En *La cabellera*[4] la voz del doctor que sale en *fade out*, prepara al radioescucha al *flashback*:

GREGOIRE:	(PREOCUPADO). Pero, dígame, doctor qué fue exactamente lo que le pasó a mi amigo.
DOCTOR:	No se alarme. (FADE OUT). Todo comenzó el día que Jean compró...
VENDEDOR:	No lo piense más, es un mueble bellísimo. Y por ser mi cliente se lo dejo en 3 500 francos.
JEAN:	Está bien, envíelo a mi casa...

Los *fades* deben utilizarse con austeridad, ya que si no están preparados con cuidado, interrumpen el flujo narrativo.

c) Fundido (mezcla o *cross*)

Dos sonidos se mezclan. Uno desaparece gradualmente mientras otro aparece hasta reemplazar al anterior. Sólo suenan al mismo nivel en el momento en que se cruza el descenso de uno con la subida del otro. Esta manera de mezclar el sonido sugiere, salvo raras excepciones, una transición de tiempo entre dos escenas con cierta relación de continuidad narrativa, al evocar, por ejemplo, un recuerdo (*flashback*). Asimismo, se utiliza el fundido en la representación de escenas de sueños, pesadillas o presentimientos y saltos al futuro (*flashforward*).

En la adaptación de *Un hijo*, citada en la página anterior, hay un ejemplo de fundido para sugerir una pesadilla:

PRADIER:	Durante todo el día caminé a lo largo del río haciendo reflexiones dolorosas. No pude cenar y me retiré a mi habitación. Mucho me costó conciliar el sueño.
MÚSICA:	FADE IN/TODA LA ESCENA CON UN LIGERO REVER/ FUNDE CON RISA DE IDIOTA Y FADE OUT.
HIJO:	(DE 3 A 2 PLANO) (CON DESESPERACIÓN). ¡Papá! ¡papáaa!
PRADIER:	(HORRORIZADO). ¡No! ¡Yo no soy tu padre! ¡Vete! ¡Lárgate!

[4] Adaptación de Lidia Camacho para Radio Educación.

HIJO: (COMIENZA A LADRAR RABIOSAMENTE Y SE LE ECHA ENCIMA PARA MORDERLO).

PRADIER: (FADE OUT). ¡Déjame! ¡Agh, no me muerdas! ¡Suéltame, te lo suplico!

EFECTO: (FUNDE CON REUNIÓN DE ACADEMIA/ ECO/ SUENA CAMPANILLA)

ACADÉMICO 1: Honorables miembros de la Academia Francesa, nos hemos reunido para deliberar si nuestro colega, el señor Pradier, es el padre de este sujeto.

ACADÉMICO 2: Sí, ese rengo idiota es su hijo.

ACADÉMICO 3: ¡Es indudable! Fíjense cuánto se parecen (SUENA CAMPANILLA).

PRADIER: (DESPIERTA CON SOBRESALTO) No...no..."

El fundido puede, por otra parte, carecer de significado propio y se utiliza simplemente para suavizar el corte directo.

Los fundidos que mayor eficacia tienen son aquellos que enlazan escenas similares en cuanto a forma, movimiento y contenido. Éstos se analizarán más detenidamente en los tipos de montaje.

d) Puente musical

La música es la forma más común de transición espacio-temporal. Generalmente se utiliza para separar las escenas y sugerir así el paso del tiempo o de un cambio de lugar. "La música intermedia es un buen sistema de división. Algunos de los oyentes pueden asombrarse de lo frecuente que suena la música entre las diferentes escenas de una obra radiofónica. No advierten que la música actúa como 'cortina acústica', sirviendo como material sonoro neutral y abstracto que divide de un modo sencillo las partes del argumento."[5]

e) Chispa o ráfaga musical

Es un fragmento musical breve que sirve para destacar algún momento o para separar una escena de otra.

[5] Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965, p. 75.

f) Golpe musical

Es un acorde musical breve de carácter dramático que se utiliza para subrayar una situación o poner énfasis en una acción, así como para marcar un punto final.

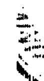
Tanto la chispa como el golpe tienen una función de suspenso y por lo general la escena cierra con ese acorde musical.

g) El silencio

También el silencio sirve para marcar una transición espacio-temporal en la narración radiofónica (ver capítulo 1).

3.2 Los elementos espacio-temporales de la imagen sonora

El espacio y el tiempo son dos conceptos de vital importancia en la dramatización radiofónica. El espacio es el lugar donde ocurren los hechos o acontecimientos y el tiempo es la fecha y duración de éstos. En este inciso, tiempo y espacio serán definidos sólo en cuanto a su tratamiento en la dramatización radiofónica; la amplitud y profundidad de ambos conceptos han generado una diversidad considerable de reflexiones conceptuales al respecto.



a) Espacio radiofónico

En la radio, espacio y lugar tienden a ser la misma cosa. No hay una diferencia clara entre ambos términos. Sin embargo, son dos conceptos aunque no excluyentes sí diferentes.

> El espacio es una zona no muy determinada donde se desarrollan las historias, el lugar es un área limitada donde se dan los sucesos de cada una de las historias. A diferencia del espacio que es general, los lugares son particulares. En general, el espacio es demasiado amplio para poder dominarlo; de ahí que ese espacio se restringe a un determinado lugar.[6]

En una dramatización radiofónica, tanto el narrador como los personajes pueden proporcionarnos, desde el inicio, datos útiles y precisos del espacio y el lugar donde se desarrolla la acción. Hay guionistas que optan por describir

---

[6] Sánchez González, Arnulfo, *Obra narrativa*, México, UNAM, 1989, p. 73.

el espacio previo a la acción, en tanto que otros prefieren dosificarlos mientras avanza la narración; un tercer estilo de guionismo es la combinación de ambos. Lo importante, en todo caso, para recrear el espacio sonoro, es determinar las características ambientales que posee ese espacio, con la finalidad de que el radioescucha use su imaginación para reconstruirlo.

Para recrear el espacio sonoro tenemos que identificar su naturaleza: si es una oficina, un parque o una mina. Es necesario ubicar si la acción se va a desarrollar en un espacio exterior o interior, ya que la percepción sonora será totalmente diferente. En este sentido, el eco y la reverberación producen una resonancia distinta que servirá para caracterizar el interior de una iglesia, de una mina, de un pozo, de un lugar imaginario, etcétera.

Un breve texto de Arnheim nos permitirá advertir la importancia que tiene la caracterización de los lugares.

> Los sonidos —escribe el teórico alemán— nos informan no sólo de la fuente que los emite, sino también del lugar donde se halla dicha fuente. Bajo determinadas condiciones se pueden distinguir incluso distancias. El tamaño, la forma y las características de las paredes de la habitación donde se emite el sonido también se pueden reconocer por la clase de resonancia que producen.[7]

Otra característica a considerar en la reconstrucción del espacio sonoro es el efecto de dirección espacial. Al oído humano le resulta difícil distinguir entre sonidos procedentes de arriba/abajo, adelante/atrás, en razón de lo simétrico de ambas direcciones. Sin embargo, nos dice Arnheim:

> (...) nuestros oídos son capaces de distinguir las diferencias que existen entre un sonido procedente de la izquierda y otro que proceda de la derecha; el sonido que viene de la derecha llega antes al oído derecho que al izquierdo, y esta pequeña diferencia de tiempo se percibe inconscientemente.[8]

Gracias al sonido estereofónico podemos percibir esta "diferencia temporal" que nos permite ampliar las posibilidades expresivas en las dramatizaciones y que, al menos en nuestro país, ha sido muy poco utilizado.

Otra relación de vital importancia en la creación del espacio sonoro es la distancia, la cual nos informa del acercamiento o alejamiento de los sonidos. En un programa dramatizado, la planificación de la escala de planos sonoros es de suma importancia para darle dimensión o perspectiva al espacio y por lo tanto poder ofrecer una idea de la realidad.

---

[7] Arnheim, Rudolf, *Op. Cit.*, p. 23.
[8] *Ibid.*, p. 38.

Planos sonoros

En una dramatización radiofónica no es suficiente sugerir el lugar donde se desarrollan los hechos, hay que darle una dimensión sonora al espacio. No basta saber que la acción se desarrolla en un aeropuerto, sino dónde se ubican los personajes para reflejar con mayor exactitud esa realidad.

Los planos sonoros sirven para darle mayor presencia a un sonido en relación con otros. Plano es la distancia aparente que existe entre la fuente sonora y el micrófono. En la radio, se utilizan cinco planos sonoros básicos:

- **Plano psicológico o primerísimo primer plano (ppp).** Este plano tiene un carácter confidencial. Es la voz íntima, cercana, que nos habla de "tú a tú". Técnicamente, el locutor o actor habla muy próximo al micrófono, dando así también una sensación de proximidad simbólica con el radioescucha. Su voz tiende a ser más suave, más confidencial.

  Este primerísimo primer plano se puede apreciar de manera evidente en las dramatizaciones donde el narrador es al mismo tiempo personaje. Su voz será cercana y confidencial en el momento de la narración y más distante en el momento de la transición al personaje.
- **Primer plano.** El sonido se percibe con toda claridad, por encima de los demás sonidos. La fuente sonora (voz, efectos o música) se sitúa a una distancia de alrededor de veinte centímetros del micrófono. Es el plano, destaca Arnheim, "históricamente original" utilizado en la radio.
- **Segundo y tercer planos.** La fuente sonora está, respectivamente, un poco más alejada del micrófono.
- **Plano de fondo.** Son aquellos sonidos que aparecen como lejanos al micrófono y que, por consiguiente, el oyente los escucha en un mismo nivel. Los sonidos de fondo sirven en general de acompañamiento y ayudan a evocar un ambiente sonoro específico; incluso pueden llegar a ser protagonistas; por ejemplo, si la acción tiene lugar en un bar o en una fiesta, el ambiente entra en primer plano y luego puede quedar de fondo.

Asimismo, en una obra dramatizada —sugiere Arnheim—, el emisor habrá de participar al oyente de un cierto enfoque y perspectiva espacial. "Así, hay determinados sonidos que se oyen cerca, mientras, al mismo tiempo, otros suenan más lejos, proporcionando al oyente una idea del lugar dentro de la escena en que se desarrolla la acción."[9] Por ejemplo, en una habitación se encuentran uno o dos personajes y un tercero toca a la puerta:

---

[9] *Ibid.*, p. 57.

EFECTO: (TOCAN A LA PUERTA CON LOS NUDILLOS EN SEGUNDO PLANO).

DINOS: No abras la puerta.

SHONKU: (SOBRESALTADO). ¿Por qué?

DINOS: Windfield es maligno.

SHONKU: ¿Por qué dices eso, Dinos?

WINDFIELD: (TOCA NUEVAMENTE EN EL MISMO PLANO AL IGUAL QUE SU VOZ). Es que se ha dormido, Shonku. He venido por los somníferos.

SHONKU: Allá voy (SOBRE SUS PASOS EN PRIMER PLANO/ ABRE PUERTA).

El punto de referencia —o *point ici*, según René Souriau— será diferente en la medida que se privilegie una fuente sonora en relación con otra. En este caso, el diálogo principal lo tenemos en primer plano. La imagen sonora sería muy distinta si se escuchara la conversación en segundo plano y a Windfield en primero; este enfoque sugeriría un Windfield en actitud de espía oyendo una conversación detrás de la puerta.

El guionista o realizador favorecerá la perspectiva o el punto de referencia de una escena dando mayor peso a una determinada acción, según la intención estética que busca.

En el caso de una llamada telefónica, por ejemplo, el enfoque se podría dar al menos de dos maneras: si los personajes tienen el mismo valor argumental, ambos se escuchan en primer plano invirtiendo las distancias respectivamente. Si queremos destacar únicamente la información de un protagonista, éste permanecerá en primer plano, mientras que el que se encuentra del otro lado del hilo telefónico necesariamente se escuchará en un segundo plano y con una ecualización especial.

La imagen sonora o sensación de movimiento se produce cuando le damos al sonido una determinada escala de planos, es decir, cuando alejamos a la fuente sonora de un primer plano hasta desaparecer o la acercamos de un tercer a un primer plano. La escala de planos sonoros crea la ilusión de profundidad espacial.

Durante muchos años, se recurrió hasta la saciedad al efecto sonoro de los pasos que se escuchaban en aumento o disminución para dar la sensación de aproximación o alejamiento. Este recurso debe utilizarse de manera discreta, de preferencia sólo en aquellos casos cuando el personaje esté hablando al mismo tiempo que se desplaza. Retomo un ejemplo de McLeish para ilustrar la situación:

VOZ: Bueno, debo irme (SE MARCHA). No tardaré mucho, pero tengo que hacer varias cosas. (SE ABRE LA PUERTA A DISTANCIA). Volveré en cuanto pueda. Adiós (SE CIERRA LA PUERTA).

En este caso, la proyección de voz del actor será mayor en la medida que se aleje del micrófono para expresar la idea de alejamiento y no dé la impresión de que el actor ha saltado de una posición cercana a otra lejana o viceversa.

Desplazamientos o travelling *sonoros*

Otro tipo de movimiento sonoro muy diferente ocurre cuando, en lugar de mover al actor en relación con el micrófono, creamos la sensación de mover el micrófono en relación con los personajes o los lugares. El desplazamiento del sonido o *travelling* sonoro da la sensación de que el micrófono se mueve en relación con la fuente sonora, aunque ésta permanezca estática. Por ejemplo, en *La hechizada*,[10] los dos protagonistas van conversando montados a caballo cruzando un páramo. Tanto sus voces como el sonido de los cascos de los caballos siempre permanecen en su mismo nivel de audio, como si el micrófono los estuviera siguiendo.

Este tipo de *travelling* no está exento de riesgos de ambigüedad y confusión. Por ejemplo, en la adaptación del cuento *Sarrasine* de Honoré de Balzac,[11] un momento de la acción se sitúa en una fiesta de los Lanty. El micrófono acompaña la trayectoria de Beatriz, por lo que sus pasos —y sólo sus pasos— se escuchan siempre en primer plano y la conversación de los invitados se va acercando o alejando en relación con su trayectoria. En este caso, se crea la impresión de que no son los invitados los que se mueven, sino el micrófono que sigue a Beatriz.

EFECTO: (AMBIENTE DE FIESTA DE FONDO/MÚSICA DE ÉPOCA DE FONDO).

BEATRIZ: (PASOS ENIGMÁTICOS EN PRIMER PLANO).

VOZ 1: (TERCER PLANO). ¿No hace mucho tiempo que el señor Lanty posee esta mansión?

VOZ 2: (SEGUNDO PLANO). Sí, bastante. Pronto hará diez años que se la vendió al mariscal de Carigliano.

VOZ 1: (PRIMER PLANO). ¡Ah!

BEATRIZ: (SE DETIENE UN MOMENTO A ESCUCHAR).

---

[10] Adaptación radiofónica de Esik Furmansky para Radio Educación.
[11] Adaptación radiofónica de Lidia Camacho para Radio Educación.

VOZ 2: (PRIMER PLANO). ¡Esta gente debe tener una fortuna inmensa!

VOZ 1: Sin duda.

VOZ 2: Y ¡qué fiesta! Es de un lujo insolente.

BEATRIZ: (PASOS EN PRIMER PLANO).

VOZ 1: (DE PRIMER A SEGUNDO PLANO). ¿Usted cree que son tan ricos como el señor de Mucingan o el señor de Gondreville?

VOZ 2: (TERCER PLANO A DESAPARECER). Por supuesto, *mon cher ami*. Pero no sabe usted que...

VOZ X: (DE SEGUNDO A PRIMER PLANO). Por mí, ¡que sea el diablo! Lo cierto es que reciben de maravilla.

BEATRIZ: (SE DETIENE A ESCUCHAR).

VOZ Y: (PRIMER PLANO). Pero nadie sabe de qué país procede la familia Lanty, ni de qué comercio, expoliación, piratería o herencia proviene su fortuna estimada en varios millones.

VOZ X: Y todos los miembros de esta familia hablan italiano, francés, español, inglés o alemán con la suficiente perfección como para suponer que han residido largo tiempo en esos países.

VOZ Y: ¿Serán gitanos? ¿O son filibusteros?

BEATRIZ: (PASOS EN PRIMER PLANO).

VOZ X: (DE PRIMER PLANO A FADE OUT)(SOCARRÓN). Lo cierto es que aunque el conde Lanty hubiese desvalijado a algún Casauba, me casaría con su hija. (RÍEN).

EFECTOS: EL AMBIENTE SE VA DESVANECIENDO CONFORME LOS PASOS DE BEATRIZ EN PRIMER PLANO AVANZAN HACIA LA TERRAZA/ AMBIENTE NOCTURNO.

BEATRIZ: (SE DETIENE) (SENSUAL). *Mon cher ami*, ¿qué hace usted en este sombrío y silencioso lugar?... ¿Va a estar usted sumido en esos ensueños profundos que reflejan su rostro? Yo siempre creí, al invitarme a esta fiesta tumultuosa, que como hombre frívolo nos íbamos a divertir...

Existe otro tipo de desplazamiento sonoro que Fuzellier denomina *travelling* psicológico:

> Se trata de un desplazamiento de la atención que va de un personaje a otro más que de un movimiento material de un punto a otro. En estos casos, las imágenes sonoras se diferencian menos por su localización en el espacio que por su interés psicológico.[12]

En *Germinal*, en la escena de la taberna donde los mineros festejan su día de descanso, el conjunto de la acción está constituido por planos sonoros aislados y privilegiados, sin importar el lugar físico o plano sonoro donde se encuentran los personajes:

EFECTO:	AMBIENTE DE TABERNA: MURMULLOS/ RISAS/ MÚSICA DE FONDO.
CHAVAL:	Vente, Catalina, vamos a bailar (SE ARRASTRA SILLA).
MAHUE:	(EN VOZ BAJA). Oye, Constance, ¿por qué no tomamos a un pensionista, a Esteban, por ejemplo, que está buscando una casa? Como Zacarías pronto nos va a dejar, queda su lugar, y el dinero que perdemos por un lado lo recuperaríamos con la renta de Esteban.
CONSTANCE:	(ILUMINADA). ¡Es una excelente idea! Arréglalo ahora mismo con Esteban. (TRANS). Pero, ¡qué esperan para pedir otra ronda de cervezas para todos!
PIERRON:	Así se habla, Constance... ¡Salud! (TODOS HABLAN A LA VEZ).
ESTEBAN:	(EN SECRETO). Y si nos declaramos en huelga, ¿entiendes la importancia de esta caja de previsión, Pierron? Si tenemos fondos para resistir, no podrá con nosotros la compañía. Eh, ¿qué dices? ¿Cuento contigo, entonces?
PIERRON:	(BALBUCEA). Lo pensaré... Una buena conducta es la mejor caja de socorro.
MAHUE:	Esteban, ¿cómo verías venirte de pensionado a mi casa ahora que nos deje Zacarías?
ESTEBAN:	(FELIZ). Pero, por supuesto. Tú sabes que estoy deseoso de irme a vivir al Coron, para estar más cerca de los compañeros.
MAHUE:	Pues entonces, ¡salud!
ESTEBAN:	¡Salud! (CHOCAN SUS TARROS).
MÚSICA:	SUBE AL IGUAL QUE EL AMBIENTE Y FONDEA A NARRACIÓN.

[12] Fuzellier, Etienne, *Op. Cit.*, p. 37.

Eco y reverberación

El eco y la reverberación, por la clase de resonancia o acústica que producen, sirven de referencia para identificar y evocar eficazmente el espacio sonoro donde se desarrolla la escena: espacio pequeño o grande, abierto o cerrado; una habitación, una biblioteca, una montaña, etcétera.

En su *Diccionario de radio y televisión*, Mariano Cebrián define el eco como la repetición de un sonido reflejado por una fuente dura. Se diferencia de la reverberación porque se percibe de forma distinta y separada del sonido directo.

La reverberación es definida como la acción y efecto de la prolongación de un sonido después de que su fuente ha dejado de emitirlo. Se diferencia del eco por la percepción como continuidad del sonido emitido por la fuente.

b) Tiempo radiofónico

La radio transforma libremente el tiempo y ésta es una de sus más importantes virtudes. El tiempo no sólo sirve de referencia, sino que tiene una función dramática por demás significativa. La manipulación del tiempo en la dramatización radiofónica permite alargar un instante tanto como se quiera, o comprimirlo en meses, días, semanas o minutos; del mismo modo se puede fragmentar o contar una historia en presente y hacer un paréntesis, es decir, detener el tiempo para intercalar comentarios o describir sucesos del pasado o del futuro; puede acelerarse aumentando la velocidad de la cinta o *ralentarse*; puede ser real o imaginario; en fin, lo importante es que su manejo adecuado ayude al radioescucha a comprender el relato.

El manejo del tiempo en la narración radiofónica tiene una doble función: psicológica y cronológica. Esta última ofrece al radioescucha un sistema de referencia que le permita ubicar los sucesos en un tiempo cronológico determinado como el año, mes, día y hora en que sucedieron los acontecimientos. Existe una gran cantidad de recursos para indicar el tiempo cronológico de una forma más o menos clara para el radioescucha. En general, en las dramatizaciones radiofónicas la forma de ubicar la temporalidad de los acontecimientos es a través del narrador o de los diálogos, siempre y cuando se tenga el cuidado de que estos datos temporales fluyan de manera natural y discreta en boca de los personajes y no se sientan forzados.

Entre otras convenciones más evidentes de la radio para señalar el tiempo cronológico se encuentran las campanas del reloj, el trinar de los pájaros, el viento y la lluvia, el canto del gallo, del búho o de los grillos.

Los puentes musicales, como se analizó en los elementos de puntuación, son la forma más común de sugerir las transiciones temporales. La música es de gran utilidad para identificar un periodo histórico particular. Así, *La Adelita* podría sugerir un *flashback* a la época revolucionaria; los villancicos evocarán en el radioescucha la temporada navideña.

Por otro lado, la función psicológica del tiempo crea en el oyente la impresión de duración determinada por el contenido dramático y por el ritmo del montaje. El tiempo pasa de prisa cuando una historia es atractiva y emocionante. En cambio, se alarga cuando es aburrida o cuando los acontecimientos dramáticos nos hacen sufrir con tal intensidad que quisiéramos que se aceleraran.

Son múltiples los procedimientos que se han utilizado en la radio para marcar el transcurrir del tiempo. A continuación se darán algunos ejemplos ya muy experimentados en las dramatizaciones radiofónicas, no sin antes hacer hincapié en que los diálogos, la música, el silencio y los efectos sonoros solos o mezclados entre sí ofrecen una gran variedad de posibilidades para marcar las transiciones temporales. Aquí sólo me referiré a los más usados.

a) La utilización de algún sonido que nos indica el transcurso del tiempo de manera más o menos determinable: del canto de los grillos se funde al canto del gallo que anuncia el nuevo día. Una elipsis de siete horas en un segundo y que el radioescucha percibe como real y verosímil.

b) Los silbatos de trenes, barcos y aviones sugieren el tiempo transcurrido de un viaje.

c) La voz del niño que se va mezclando con la voz de un adolescente o de un adulto.

d) Conforme un personaje escribe una carta, su voz se va disolviendo con la voz del personaje que la recibe y la está leyendo en voz alta. La lectura de la carta nos hace pasar de un tiempo a otro, abreviando elípticamente el proceso espacio-temporal de la narración.

e) Puede suceder que oímos la voz del que escribe o lee una carta y la dramatización se va a un *flashback* o a un *flashforward*.

f) Tanto el monólogo como el diálogo activan la transición a otro tiempo, como el caso en que el actor dice: "¡Te espero en Acapulco mañana!" Corte directo al sonido de una ola que revienta. El sonido de la ola nos ubica de manera automática a un día después.

Este proceso elíptico es tan común que pasa casi inadvertido ante el radioescucha, ya que imaginariamente sigue fluyendo el tiempo de la historia.

Función de las elipsis sonoras

La elipsis es el arte de suprimir las escenas que no son necesarias en la comprensión del relato y que no ayudan a su progresión dramática sino que, por el contrario, lo alargan inútilmente. Por ejemplo, si una persona tiene que moverse de un lugar a otro (de un continente a otro, de una ciudad a otra, de un piso a otro, de su oficina a su casa o bien de una habitación a otra) no serviría de nada describir ese trayecto, siempre y cuando no ocurra nada importante para la

acción en ese lapso. La elipsis, entonces, sirve para condensar situaciones de escaso interés o inútiles para el cabal entendimiento de la acción, sin que esto impida la comprensión del relato. En el caso del ejemplo anterior, el personaje dice que se ven en Acapulco e inmediatamente escuchamos una ola. Suprimimos el trayecto de un lugar a otro, ya que en ese lapso no ocurrió nada de interés para la historia que se narra.

Cualquier intervalo insignificante puede cubrirse de múltiples maneras empleando los elementos de puntuación, sea de manera yuxtapuesta o a través de la sobreimposición de sonidos. Es muy común utilizar música para marcar las elipsis. A su vez, el corte directo ayuda a acelerar el ritmo de la narración.

En los ejemplos anteriormente citados, al radioescucha le queda más o menos claro el tiempo transcurrido; sin embargo, sucede lo contrario con las elipsis indefinidas donde, con o sin razón aparente, no es necesario determinar con precisión la duración del periodo transcurrido.

Por otro lado, las elipsis voluntarias o expresivas sirven para crear suspenso, ya que cuando se omite intencionalmente el momento más importante de la acción o una determinada información, el radioescucha sigue con mayor interés el curso de la acción.

Las elipsis sirven también para sugerir ciertas escenas delicadas o para omitir la presentación de determinadas acciones y acontecimientos; por ejemplo, el acto sexual se puede abreviar y sugerir valiéndose de unas notas musicales que pasan de una velocidad normal a otra más rápida.

En suma, las elipsis no deben constituir una suerte de adivinanza perjudicial a la claridad del relato. Para evitar todo tipo de ambigüedad en el radioescucha, se deben articular bien las escenas sucesivas, sea a través del diálogo que anuncia el salto de tiempo o bien con el cambio en el ambiente o atmósfera radiofónica que permita al radioescucha comprender el transcurso del tiempo.

Manejo de los tiempos narrativos

Aunque una narración radiofónica se desplaza, en general, del tiempo presente hacia adelante, con acciones que se desarrollan de modo lógico, existen dos maneras de manipularla: en retroceso, que va del presente al pasado (*flashback*), o en adelanto, donde se desplaza del presente al futuro (*flashforward*).

- **Reminiscencia o *flashback*.** El *flashback* o salto al pasado es un proceso de engarce usual en la narrativa radiofónica. En un momento determinado se detiene la narración para describir o explicar sucesos significativos que ocurrieron tiempo atrás antes de llegar a la situación presente. Posteriormente, la acción retoma su curso hasta el final o los *flashbacks* se reiteran las veces que sea necesario.
- **Doble *flashback* y el falso *flashback*.** En algunos casos se puede emplear una reminiscencia dentro de otra reminiscencia (doble

flashback) o puede incluso suceder que la narración, una vez que se fue al *flashback*, no regrese al presente (falso *flashback*).

En la narrativa radiofónica, los *flashbacks* o reminiscencias se usan de diferentes maneras:

1. Se utilizan para aclarar, desde diferentes puntos de vista, un acontecimiento en una historia.
2. Una dramatización puede empezar con un momento climático de la acción o con el desenlace para después contar todos los antecedentes hasta llegar al momento donde comenzó el programa.
3. Las reminiscencias también sirven para recordar un idilio o una tragedia que sucedió años atrás hasta llegar a la situación presente.

Procedimientos tradicionales en la manera de utilizar los *flashbacks*:

1. ***Fade out* en una referencia textual.** Todo comenzó cuando...
2. ***Cross* o fundido de dos elementos temporales.** Un plano contiene el presente del discurso; el otro, la historia pasada. Este tipo de saltos al pasado son provocados por el recuerdo de un personaje o del narrador, sea como testigos o como partícipes de los hechos.

Por el contrario, el *flashback* psicológico[13] es aquel donde el personaje evoca la acción pasada, pero no se transporta a ese pasado. En la adaptación radiofónica de *La manzana*, de León Felipe, por ejemplo, Abilio Santibáñez cuenta a su tío Práxedes lo que le sucedió en el momento de su boda muchos años antes, sin que la acción retroceda en el tiempo, sino introduciendo en su relato presente fragmentos del pasado (ambientación, voces, réplicas), tal como lo recuerda:

ABILIO: Empezó todo cuando cayeron las arras, cuando las onzas de oro sonaron en la bandeja de plata. Sentí entonces que me torcían la memoria... que me la dislocaban... (TROPEL DE CABALLOS DE FONDO). Y oí un tropel de caballos en la sangre que me llevaba el ánima. (PAUSA).

EFECTOS: MURMULLO DE GENTE EN UNA SUBASTA EGIPCIA SE MEZCLA CON MÚSICA ÁRABE Y FONDEA A NARRACIÓN.

[13] *Ibid.*, p. 79.

ABILIO: Ocurría todo en una ciudad sin nombre y sin reloj y en una época remotísima y bárbara. Estábamos en un mercado de príncipes cautivos y de nobles esclavos. A Elena, desnuda, se la veía lujosamente recostada. A un lado, un grupo de jóvenes rijosos refrenaban sus oscuros deseos. Al otro lado, los viejos orgullosos, bajo la nieve caudalosa de sus canas, iban y venían haciendo sonar las escarcelas. Con una mano acariciaban el oro de la bolsa, y con la otra, la plata de la barba. Asistíamos a una subasta (SUBE CHISPA MUSICAL). Allá al fondo, pedía y llevaba las ofertas un viejo patriarca. Dijo de pronto:

VIEJO: ¿No hay quien dé más? Se trata de la mujer más hermosa de la historia. Se trata nada menos que de Helena mítica y pagana. ¿No hay quien dé más? A la una... a las dos... ¿No hay quien dé más? A las tres. Se le adjudica al viejo sátrapa Abilio Santibáñez (SUBE CHISPA MUSICAL).

ABILIO: Y sucedió que las arras que había visto caer lenta y parcamente sobre la bandeja de plata, se desbordaban como un torrente de oro. Era una lluvia densa y larga de onzas amarillas que reñían con el Sol, y lo apagaban. Mas lo que no podían apagar eran las enloquecidas risas bárbaras y las voces de los jóvenes rijosos que decían:

PARIS: (LIGERO REVER). Unos las compran y otros las raptan.

EFECTOS: (LIGERO REVER DE CARCAJADAS Y MURMULLOS DE FONDO).

ABILIO: Hubo un gran barullo, insultos y blasfemias entre las carcajadas. Cuando al final vine a buscar la joya que con tanta munificencia fue pagada, Helena ya no estaba ahí (FADE OUT AMBIENTE). Entonces recobré los sentidos y con los sentidos me volvió el aliento.

PRÁXEDES: Estabas pálido como los cirios del altar y amarillo como las onzas de las arras.

ABILIO: Había motivos para ello, tío; no por el robo en sí, sino porque este robo se me ha hecho ya muchas veces en la historia.

- **Premonición o *flashforward*.** El *flashforward* se usa para describir acciones que pueden o podrían suceder en el futuro y luego regresar al presente. El resultado del *flashforward* es la vivencia anticipada (en presente) de hechos que todavía no han acaecido.

El *flashforward* se utiliza mucho en programas o dramatizaciones de ciencia-ficción o para narrar ciertos sucesos imaginados a futuro por un personaje en la historia presente.

Las posibilidades que ofrece la combinación de estos elementos temporales en la dramatización radiofónica pueden ser tan simples o complejos como se desee, lo importante es que estos saltos en el tiempo queden claros y no confundan al radioescucha.

3.3 Tipos de montaje sonoro

En el radiodrama se utilizan diferentes tipos de montaje sonoro con una función netamente expresiva para unir las escenas o secuencias, como también acostumbran llamarle otros autores. En la radio, escena y secuencia suelen significar lo mismo, debido a que no hay una delimitación tan clara como en el cine, en el que la escena está determinada especialmente como una unidad de tiempo y lugar, y tiene gran semejanza con una escena o cuadro de una obra de teatro, mientras que lo característico de la secuencia (sucesión de planos, imágenes grabadas de una sola vez) es más bien la unidad de acción.

Desde el punto de vista de la construcción del relato radiofónico, la dimensión temporal es la más decisiva, puesto que la continuidad temporal es el factor de referencia más importante para todo el relato sonoro.

Extrapolando a la radio la clasificación que establece Pudovkin para el cine, se puede hablar de cuatro tipos de montaje, determinados en función de la narración radiofónica:

a) Montaje lineal

Es el tipo de montaje más sencillo. Se trata de una acción única expuesta por una sucesión de escenas ordenadas de manera lógica y cronológica. Es poco frecuente encontrar una dramatización radiofónica donde no se entrelacen temporalmente dos o más acciones.

b) Montaje paralelo

Este tipo de montaje posibilita que dos o más acciones se puedan desarrollar al mismo tiempo de forma alternada, pero en diferentes lugares. Las acciones pueden tener una resolución única uniéndose o no al final. Este montaje ofrece al radioescucha el don de la ubicuidad al permitirle conocer lo que ocurre a la vez en dos lugares distintos.

El montaje paralelo se utiliza para crear interés e intensificar el suspenso al describir acciones que tienen una relación directa entre sí y que pueden unirse en un clímax final.

Un ejemplo típico es la persecución que muestra la progresión paralela entre el asesino y su víctima o entre el perseguido y el perseguidor. En este sentido, Rudolf Arnheim destacaba ya en 1933 la importancia de esta forma narrativa:

> Cuando se presentan fragmentos que pasan de uno a otro lugar, como el coche de la policía que se aproxima a toda velocidad, mientras que por otro

lado se ve al atracador que apunta con su revólver a un detective. Se trata del mismo periodo de tiempo que transcurre en dos lugares diferentes dentro de una gran escena [...] En este caso, el argumento [...] se observa paralelamente desde varios lugares y distancias.[14]

En la adaptación radiofónica resulta más eficaz sustituir una descripción lineal por un montaje paralelo. Tal es el caso de la adaptación radiofónica de *Salvada*, de Guy de Maupassant, en la que se utilizó un montaje paralelo en lugar de que la protagonista le cuente a la amiga en forma resumida la trampa que le puso al marido para encontrarlo con su amante y así poder divorciarse:

Entonces, querida, ya comprenderás lo que hice. Ante todo, fui a buscar a papá y a mamá, y después a mi tío Orbelin, el magistrado, y después al señor Raplet, el juez, el amigo de mi marido. No les avisé de lo que iba a mostrarles. Los hice entrar a todos de puntillas hasta la puerta de mi dormitorio. Esperé a las cinco, a las cinco en punto. ¡Oh, cómo me latía el corazón! ¡Había mandado también subir al portero, para tener un testigo más! Y luego..., y luego, en el momento en que el reloj empezaba a sonar, ¡zas!, abro de par en par la puerta...[15]

De la adaptación radiofónica, el resultado fue el siguiente:[16]

MARQUESA: (SOBRE SUS PASOS) (PARA SÍ/NERVIOSA). Debo darme prisa si quiero que todo salga bien. Primero debo tranquilizarme para no despertar sospechas a nadie... ¡calma!... ¡calma! (TRANS) (SUBE LA VOZ). Querido, ¡ya me voy!

BARÓN: (3ER. PLANO). ¿Vas a tardar mucho?

MARQUESA: Sí, hace tiempo que no veo a mis padres y me voy a quedar a cenar con ellos.

BARÓN: Está bien; me los saludas de mi parte.

MARQUESA: ¡Así lo haré, querido! (CIERRA PUERTA).

BARÓN: (3ER. PLANO GRITA). ¡Rose! (PAUSA)... ¡Rose!

ROSE: (2NDO. PLANO). Sí, *monsieur.*

BARÓN: Pon una botella de *champagne* a enfriar.

---

[14] Arnheim, Rudolf, *Op. Cit.*, p. 70.

[15] Maupassant, Guy, *Un día de campo y otros cuentos galantes*, Madrid, Alianza, 1986, p. 141.

[16] Adaptación de Lidia Camacho para Radio Educación.

ROSE: Sí, *monsieur*.

MÚSICA: (CHISPA MUSICAL Y SALE EN FADE AL RUIDO DE CARROZA).

COCHERO: (2NDO. PLANO). ¿A dónde nos dirigimos, *madame*?

MARQUESA: A casa de mis padres, Jorge. (PARA SÍ) ¡Qué sorpresa se van a llevar! (CHISPA MUSICAL).

BARÓN: (SEDUCTOR). ¿Pasa algo, Rose?

ROSE: No, *monsieur*. ¿Por qué?

BARÓN: Desde hace un par de días me rehuyes a cada momento.

ROSE: Es que temo que la marquesa nos vaya a descubrir.

BARÓN: ¡Nada de eso, Rose! Además hoy tenemos la tarde para nosotros. Mi mujer no regresará hasta tarde (CHISPA MUSICAL).

MAMÁ: ¿A dónde quieres que te acompañemos con tanto misterio?

CONDESA: Suban, por favor. Por el momento no les puedo decir, ¡es una sorpresa, mamá!

PAPÁ: (CON LEVE ESFUERZO SUBE A LA CARROZA). ¿Qué te traes entre manos, hija?

CONDESA: Ya lo verán... ya lo verán... Lo único que les puedo decir es que a mi marido le encantará verlos (TRANS).

Jorge, llévenos a casa de mi tío el magistrado.

COCHERO: (LE DA UN FUETAZO AL CABALLO/ SONIDO DE CARROZA SE MEZCLA CON CHISPA MUSICAL).

BARÓN: (ROMÁNTICO). Rose, no te imaginas cuánto esperaba este momento. Pienso en ti a todas horas...(SUSPIRA), en tu perfume, en tu cuerpo.

ROSE: ¿De verdad, *monsieur*?

BARÓN: Sí, Rose, me has trastornado completamente.

(CHISPA MUSICAL).

CONDESA: (DÁNDOLE DOS BESOS). Tío, qué gusto verte.

COCHERO: (2NDO. PLANO). ¿A casa, madame? (RUIDO DE CARROZA).

CONDESA: No, Jorge. Vamos a la casa del juez Raplet.

TÍO: (CURIOSO). ¿Y se puede saber cuál es el motivo de la reunión?

CONDESA: No, tío, ¡es una sorpresa! No coman ansias. (CHISPA MUSICAL).

BARÓN: Salud, Rose (CHOCAN SUS COPAS), porque se repitan muchos días como éste.

ROSE: Salud. (BEBEN).

BARÓN: (CACHONDO). ¿Sabes que eres muy sensual, Rose? (LA COMIENZA A BESAR CADA VEZ MÁS INTENSAMENTE).

ROSE: No, aquí no, vamos a la recámara. (CHISPA MUSICAL Y BAJA A CARRETA).

COCHERO: (2NDO. PLANO). ¿A algún otro lado, *madame*?

MARQUESA: No, Jorge. Vamos a casa a toda prisa que mi marido nos debe estar esperando (SUBE MÚSICA Y SALE). ¡Shhh! No hagan ruido (PASOS SIGILOSOS/ EN 2NDO. PLANO SUENAN 6 CAMPANADAS DE RELOJ DE PARED/ ABRE DE GOLPE LA PUERTA).

BARÓN: (FUERA DE SÍ). Pero... pero... ¿qué es esto?

TODOS: (EXCLAMACIONES DE SORPRESA).

ROSE: (COMIENZA A LLORAR).

PAPÁ: (ENFURECIDO). ¡Maldito! Cómo se atreve usted a faltarle el respeto así a mi hija... en su propia casa.

TODOS: (HABLAN AL MISMO TIEMPO) (SE GENERA UN ALBOROTO Y SE VA MEZCLANDO CON LA RISA DE LA MARQUESA).

MARQUESA: (RIÉNDOSE A CARCAJADAS). ¡Si hubieras visto su cara! ¡Qué gracioso estaba, querida! Estaba en pleno... en pleno... Qué imbécil.

AMIGA: (SORPRENDIDA). Bueno, ¿pero qué hizo? [...]

El montaje paralelo se construye a partir de la alternancia entre dos escenas, que en este caso terminan uniéndose al final.

c) Montaje por analogía

Este tipo de montaje permite ligar dos escenas que pueden tener una similitud acústica para realzar las diferencias. Arnheim propone los siguientes recursos:

> El ruido del tren domina los ronquidos de un hombre que está durmiendo en la escena siguiente. Ambas escenas tienen un común denominador: su similitud acústica sirve precisamente para reforzar la diferencia entre ambas escenas, gracias a la radical insistencia del llamativo elemento que sirve de unión.[17]

Otro ejemplo de este tipo de analogía de forma es el grito que es sustituido por un pitido de tren. La trayectoria del grito es reemplazada y continuada por la carrera del tren; o el tecleo de la máquina de escribir que se va mezclando con los disparos de una metralleta.

Más allá de la similitud de sonidos, otro tipo de analogía es la de contenido, en la que se hace coincidir la última palabra o frase de la primera escena con la frase inicial de la siguiente. De la adaptación de *Un alma pura*, de Carlos Fuentes, extraigo el siguiente fragmento:[18]

JUAN L.: (TIERNO Y CON UN DEJO DE COMPLICIDAD). ¿Quién nos mutiló amor? Hay tan poco tiempo para recuperar todo lo que nos han robado. No, no me propongo nada, ¿ves? No hagamos planes. Creo lo mismo que Radiguet: "Las maniobras inconscientes de un alma pura son aún más singulares que las combinaciones del vicio".

EFECTOS: (AMBIENTE EXTERIOR/ DÍA RUIDO DE AUTOS BAJAN A FONDO).

CLAUDIA: (GRAVE Y CON TRISTEZA). Las maniobras inconscientes de un alma pura son aún más singulares que las combinaciones del vicio (SUBE BREVEMENTE AMBIENTE/ SE CIERRA LA PUERTA DEL AUTOBÚS/ SE PONE EN MARCHA Y BAJA A FONDO). Juan Luis, pienso en ti ahora que tomo mi lugar en el autobús que me llevará rumbo al aeropuerto.

Otra manera de utilizar el montaje por analogía es a través del sentido del argumento. Un personaje menciona una persona, un lugar o una época para ligarlos en la siguiente escena. Por lo general, esta forma de paso se emplea para remitirnos a un *flashback* a cargo de quien lo evoca en otra ciudad o época.

Asimismo, es posible encadenar dos escenas mediante una metáfora, ya que ésta nos permite unir dos imágenes sonoras que pueden ser de naturaleza

---

[17] Arnheim, Rudolf, *Op. Cit.*, p. 75.
[18] Adaptación radiofónica de Lidia Camacho para Radio Educación.

diferente con el fin de sugerir una idea común a las dos. En la adaptación radiofónica de *Un día de campo*,[19] la escena donde Henriete y Ciprian terminan haciendo el amor debajo de un árbol, está sustituida metafóricamente con el canto del ruiseñor:

EFECTOS: EL RUISEÑOR LANZA TRES NOTAS PERMANENTES. UN SEGUNDO DE SILENCIO. COMIENZA DE NUEVO CON LASTIMOSAS MODULACIONES QUE SE VAN ACELERANDO POCO A POCO HASTA ENLOQUECER. DESCANSA UN POCO EMITIENDO DOS SONIDOS LIGEROS QUE TERMINAN EN UNA NOTA SOBREAGUDA QUE MEZCLA A SUSPIROS DE LA JOVEN.

Esta metáfora sonora sustituye simbólicamente, como muchas otras, el sonido del acto amoroso de la pareja.

d) Montaje por antítesis

Con este tipo de montaje podemos unir dos espacios, tiempos, acciones o ideas opuestas o contradictorias. Es decir, que no solamente el sentido del argumento nos permite el cambio de escena, sino además, a decir de Arnheim, el carácter opuesto de la escena anterior y la posterior, en lo que al sonido se refiere:

> El carácter contrapuesto de las escenas consecutivas se logra de diversas maneras: la primera escena se desarrolla en un espacio resonante y la siguiente, en un espacio sin resonancia. O bien la primera tiene lugar a lo lejos, por ejemplo, un diálogo, mientras que la segunda ocurre cerca. O bien un plácido decorado sonoro, seguido de un fondo salvaje; uno rítmico, seguido de un sonido sin ritmo ni forma; uno bajo, contra otro alto; un sonido persistente, contra otro intermitente; uno regular, seguido de otro irregular; un primer plano, contra un fondo. O bien un diálogo agitado, contrastado con otro tranquilo; un modo de hablar rápido, contra uno lento.
>
> Un monólogo opuesto a una escena de masas; un diálogo pausado a otro sin pausas. Voces masculinas, contra voces femeninas. O bien una combinación de todas estas posibilidades.[20]

En un sentido más de contenido simbólico podemos contrastar escenas que pasen de la riqueza a la pobreza, de la cobardía a la valentía, de la alegría a la tristeza, de una misa fúnebre a una fiesta, de la escasez a la abundancia de alimentos, de la vida a la muerte. Arnheim, en este sentido, propone el siguiente ejemplo de antítesis de contenido:

---

[19] Adaptación de Lidia Camacho para Radio Educación.
[20] Arnheim, Rudolf, *Op. Cit.*, p. 72.

> En la primera escena, una enfermera consuela al enfermo: "Naturalmente que se pondrá bueno", e inmediatamente después, en el consejo médico, se oye a un doctor decir: "Naturalmente, el paciente está desahuciado".[21]

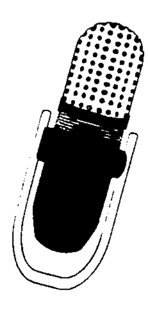
En este ejemplo, se da una analogía de forma y un contraste profundo entre ambas situaciones.

e) Montaje por *leitmotiv*

Una misma acción o una misma imagen sonora se repite sucesivamente a lo largo de la historia para significar la misma idea. Por ejemplo, la utilización de un trozo musical para caracterizar a un personaje, un lugar o una determinada situación. En la adaptación radiofónica que hizo Joaquín Marroquí de *Llamad a cualquier puerta*, novela de Williard Motley, el pistolero, que no pronuncia palabra en toda la obra, demuestra siempre su presencia silbando una canción.[22]

---

[21] *Ibid.*, p. 75.
[22] García Jiménez, Jesús, *Op. Cit.*, p. 263.



CAPÍTULO 4

Juego de imágenes: De la obra literaria a la adaptación radiofónica

A lo largo de este libro he venido hablando de la imagen radiofónica. ¿Por qué dedicar, entonces, un capítulo a la adaptación radiofónica? Por una parte, debido a que es en el trabajo de adaptación donde el adaptador requiere traducir imágenes literarias, a veces subjetivas, a veces objetivas, siempre complejas, a imágenes sonoras. Este trabajo enfrenta innumerables riesgos, porque una imagen literaria, al ser adaptada a la radio, puede ganar o perder intensidad, pero nunca ser idéntica. La tarea del adaptador es semejante a la del traductor: lograr con medios distintos efectos parecidos.

Por otro lado, los manuales de guionismo radiofónico dan muy poca importancia a la adaptación. En el mejor de los casos hacen sólo mínimas referencias a este importante aspecto del guionismo. Es evidente que no existe ninguna receta que enseñe las técnicas necesarias y los detalles del trabajo que permite la adaptación radiofónica. Aquí buscaré explicar ciertos aspectos teórico-metodológicos relacionados con la adaptación radiofónica de obras literarias. Este capítulo pretende familiarizar al lector con la metamorfosis que tiene lugar al transferir una obra literaria a un guión radiofónico.

La adaptación radiofónica es un proceso creativo y operativo, técnico-artístico que consiste en trasladar una obra literaria a un modo de expresión diferente del texto original: la radio.

Coincido totalmente con Alain García, quien define la adaptación

> (...) como una ciencia, con sus leyes y principios bien determinados. Por ello es muy importante comprender que existen en la creación radiofónica dos actividades o momentos operativos bien diferentes: el guión original y la adaptación. Trabajar a partir de una nota roja, de una anécdota o de un recuerdo, no tiene nada en común con esta difícil misión que consiste en adaptar para la radio un material literario.[1]

[1] García, Alain, *L'adaptation du roman au film*, París, I.F. Diffusion, 1990, p. 17.

La adaptación radiofónica obedece a un proceso estético de producción auditiva-visual, que consiste esencialmente en la transformación de las imágenes de un libro en imágenes auditivas, lo que implica la formalización de diversos materiales físicos con los cuales el guionista trabaja para adaptar una obra.

Esto significa que la elección de estos materiales físicos (palabra, música, efectos sonoros, silencio) no es algo meramente accidental; así, por ejemplo, del mismo modo que el tono rosado con el que labraron los griegos el trono de Afrodita no es ajeno a la impresión estética, tampoco la elección de una voz o de un trozo musical para expresar un estado psicológico en la radio puede ser casual.

Todo esto habla de la dificultad de aquellas operaciones creativas que suponen un cambio de materia, tal como sucede en la traducción de la poesía de una lengua a otra, donde, por ejemplo, se aconseja no traducir palabras sino versos, con el objetivo de comunicar el sentido y la emoción originales; y esto sólo se logra haciendo trampa constantemente, lo que lleva al traductor a alejarse mucho del texto original. Algo similar ocurre con las adaptaciones radiofónicas, pues se parte de textos literarios concebidos para ser leídos y no pronunciados.

Por ello, en este proceso estético de la adaptación radiofónica, el guionista no sólo debe estar consciente de las exigencias técnico-creativas que representa trasladar una obra literaria a un lenguaje y a un modo de expresión diferentes al original, sino también debe tener un conocimiento profundo del lenguaje radiofónico y poseer cualidades de escritor.

Es un gran error creer que es más fácil adaptar obras literarias que escribir una original. Ambos procesos tienen implicaciones creativas muy particulares y los resultados de una u otra estarán en función de la capacidad y del talento del guionista.

El material para escribir un radiodrama puede ser, como veremos más adelante, una novela, un cuento, una pieza teatral, etc. La forma de acercamiento a la dramatización es similar en todos los casos: primero, cuando se adapta una obra literaria o cualquier otro texto a un guión radiofónico, hay que tratarlo como una experiencia auditiva-visual y recordar que no estamos obligados a permanecer fieles al material de origen, pero sí a su integridad.

De aquí se deduce que el guionista tiene que optar entre, por lo menos, tres formas de adaptación básicas frente a la obra literaria: la adaptación literal, la adaptación libre y la transposición.

a) La adaptación radiofónica y sus diferentes formas

La adaptación literal

En una adaptación literal, aunque se requieren cambios obligados entre la obra y el guión, la intención es reproducir lo más fielmente posible las propuestas de la obra original.

En muchos casos, por ejemplo en una novela extensa, será necesario reducir la obra literaria. En este sentido, el trabajo del guionista consistirá no sólo en suprimir ciertos episodios o cortar algunos pasajes, sino en saber condensar la obra literaria. Por tanto, el guionista tendrá que poner a prueba su creatividad para utilizar todos los recursos necesarios que le permitan hacer las transformaciones, arreglos y ajustes exigidos por el nuevo medio; por ejemplo, poner en boca de los personajes lo que en la novela está descrito por un narrador, ya sea omnisciente o equisciente; encontrar equivalencias a los razonamientos y pensamientos interiores; buscar los caminos necesarios para transmitir los estados psicológicos, las atmósferas y los ambientes utilizando efectos sonoros, música y silencios; hacer comprensibles las evoluciones en el tiempo y en el espacio.

Es importante destacar que en la adaptación literal no se trata de fotocopiar escenas enteras de la obra original, ya que cada medio tiene sus propias exigencias. Una escena, un pasaje o una reflexión de gran intensidad en la obra de origen pueden resultar inexpresivos en la radio si no se le da el tratamiento requerido. Es absolutamente distinto el valor de la palabra cuando está destinada a ser sólo leída, que cuando está destinada a ser sólo oída.

> El guionista que copia con diligencia bloques enteros del material en la forma nueva puede hallar que, a pesar de su fidelidad, la adaptación cobra un espíritu distinto y no hace justicia al original. En otros casos una adaptación que representa una transformación menos literal resulta mucho más fiel al original. Esta intención de fidelidad no es siempre lo más conveniente para una dramatización o para el autor. Muchos autores se verían favorecidos si se cambiara considerablemente su obra; en tanto se reproduzcan el sentido y la esencia de sus relatos, les conviene que se tomen tales libertades con sus obras porque darán como resultado las mejores transformaciones posibles para la radio.[2]

Para ejemplificar este tipo de adaptación, tomaré el cuento de Guy de Maupassant *La cabellera*, el cual se describe y analiza más adelante en el apartado de la matriz de acontecimientos.

La adaptación libre

En la adaptación libre, el guionista sólo consulta el texto original como guía, pues esta clase de adaptación presupone un sinfín de posibilidades, tantas como la creatividad y la pericia del guionista lo permitan.

[2] Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 175.

La finalidad estética de la adaptación libre es entregar una obra revitalizada para la radio, a través del proceso creativo de la interpretación; todo ello "garantiza la identidad de la obra al mismo tiempo que explica la novedad de la materia".[3] Es decir, por un lado se propone presentar la obra misma y por otro sacar de ella una nueva creación, sin que por ello traicione el espíritu de la obra original. Podemos modificar el orden de los acontecimientos, cambiar el estilo de la narración, crear otras escenas, incidentes o sucesos, etc., sin cambiar el sentido y el tono de la obra. En este caso podemos hablar de una adaptación inspirada en tal obra literaria o de una adaptación libre de una novela, o bien de un guión basado en tal o cual personaje de la historia.

En estas adaptaciones, el guionista se aleja o se desvía de la obra original para trastocar el tema, remodelar los personajes, renovar las situaciones, tomar partido sobre determinados aspectos, ya para favorecerlos, ya para privilegiarlos.

> El adaptador en este caso se sirve del texto literario para expresar, a través de su creatividad personal, aspectos y proposiciones conceptuales, psicológicas, sociales e individuales, propias de los personajes, de la situación y del tema de la obra de origen.[4]

La transposición radiofónica

No es otra cosa que la transformación, el acto de poder trasladar una obra de un medio a otro, manteniendo la identidad del original, gracias a un sistema de técnicas análogas, de procedimientos equivalentes. "La transposición es como un *transcodage*, la traducción de un código lingüístico a un código auditivo."[5] El adaptador, en este caso, es un traductor cuyo objetivo es doble: traducir fielmente, al mismo tiempo que crear con libertad.

La transposición da como resultado efectos nuevos e inesperados que ponen en evidencia nuevos aspectos y valores que en la obra literaria no estaban del todo claros. No se trata de atribuir a la obra algo que no tenía, sino de descubrir algunos matices que estaban ocultos. Puede incluso suceder que la adaptación radiofónica se revele, al menos en algunos aspectos, más idónea que la obra literaria misma, alcanzando la perfección a la que aspiraba desde el principio. Pero, de todos modos, adaptaciones de este género contribuyen a profundizar el conocimiento, el valor y el significado de la obra.

"Evidentemente, este tipo de transposición no es fácil: para lograrlo no basta el dominio de la técnica, son necesarias dotes de artista. Se trata de retomar, de algún modo, el proceso formativo de la obra, de acuerdo con un concepto profundo de fidelidad, que es la fidelidad más verdadera y segura, aunque ar-

[3] Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Milán, Visor, 1966, p. 62.
[4] García, Alain, *Op. Cit.*, p. 121.
[5] *Ibid.*, p. 66.

dua y difícil: la fidelidad de la obra como ella misma quiere ser, lo que exige introducirse en su dinamismo interior y adueñarse de su proyecto creativo."[6]

Se puede resumir, parafraseando a Alain García, que la adaptación literal traiciona a la radio estando demasiado cerca de la obra literaria. La adaptación libre traiciona a la novela tomando demasiada distancia de ésta. La transposición no traiciona ni a una ni a otra, sino que se sitúa en los confines de estas dos formas de expresión artística.

La guerra de los mundos es un ejemplo elocuente de este tipo de transposición. La pieza radiofónica, dirigida por Orson Wells, con un guión de Howard Koch y Orson Wells inspirado en la novela homónima de H.G. Wells, es una muestra de transposición donde queda de manifiesto la maña del oficio, la pericia de la técnica, la habilidad y la osadía de Wells. Vista en perspectiva y sin ánimos de menospreciar la novela, la versión radiofónica tuvo un impacto que nunca logró la novela. *La guerra de los mundos* es una pieza clave en la historia de la radio, ya que trascendió, como pocas, la fugacidad del medio y se convirtió en una obra clásica.

La genialidad de Wells y de Koch consistió en transformar la novela, que narra la invasión marciana, en un simulacro de radiorreportaje transmitido en directo. Los *flash* informativos, las entrevistas tanto a los expertos como a las supuestas autoridades oficiales (científicos, militares, gobernantes), así como las conexiones en directo de los reporteros, provocó que una pieza de radioteatro fuera confundida con un reportaje, a pesar de que el público que escuchó desde el principio el programa sabía que se trataba de una ficción.

Wells y Koch hicieron posible, gracias a su novedosa transposición radiofónica, la identidad de la novela sin que ésta perdiera su esencia. Esta pieza radiofónica tiene a la vez un doble carácter de fidelidad y de creatividad, porque por un lado pretende presentar la obra misma y por otro sacar de ella una nueva imagen. La versión radiofónica de *La guerra de los mundos* muestra la capacidad creativa ejercitada por ambos artistas al subvertir un género de ficción a las especiales exigencias de un radiorreportaje.

La transposición, en suma, abre un campo inmenso al virtuosismo, cuya solución exige el manejo de la técnica, la habilidad y el talento de un artista.

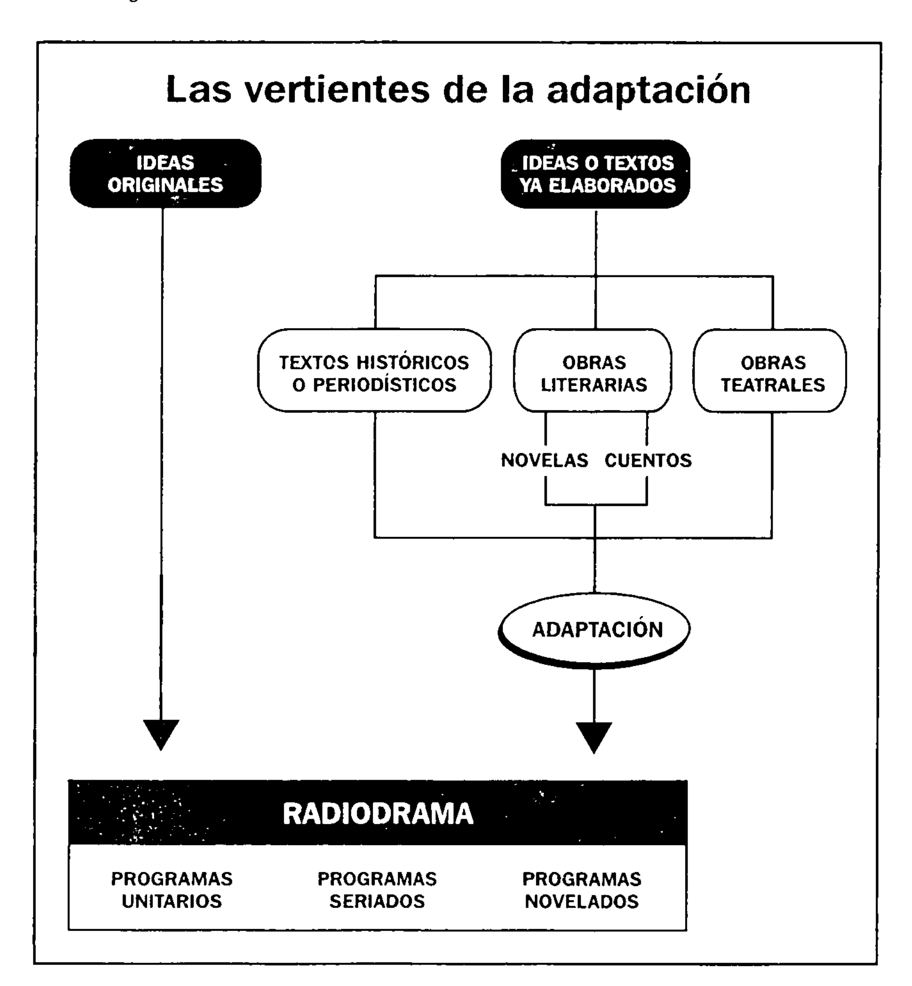
En el anexo se transcribe la primera parte del guión radiofónico original de *La guerra de los mundos*.

b) Las vertientes de la adaptación

Las vertientes de la adaptación para escribir un guión dramatizado pueden provenir de diferentes materiales, como se muestra en el esquema siguiente:

---

[6] Pareyson, Luigi, *Op. Cit.*, p. 66.



Cada una de las fuentes propuestas en el cuadro anterior tienen diversos grados de dificultad al ser adaptadas a la radio.

De manera clara y sencilla, Mario Kaplún clasifica el formato dramatizado en tres subformatos:

1. **Programas unitarios.** Son aquellas emisiones en que la historia completa ocurre en un solo capítulo. Los personajes no tienen continuidad posterior.

2. **Programas seriados.** Son programas en los que en cada capítulo se presenta un tema independiente, aunque existen rasgos comunes que se repi-

ten en cada emisión, como los personajes permanentes que dan continuidad a la serie. Cada capítulo representa una unidad independiente, por ello pueden ser comprendidos sin necesidad de tener antecedentes.

3. **Programas novelados.** Es lo que tradicionalmente conocemos como radionovela, cuya característica es la interconexión de los capítulos con una trama continua, por tanto es necesario escuchar casi todos los capítulos para entender la historia. Sin embargo, cada capítulo debe tener una estructura dramática independiente lo suficientemente fuerte para enganchar al radioescucha para el siguiente capítulo.

En la adaptación de una pieza teatral se presentan al menos dos dificultades: por un lado, provocar radiofónicamente en el radioescucha las mismas sensaciones que se producen en la relación público-actor; por otro, visualizar de manera auditiva escenas, ambientaciones y decorados sin romper con el ritmo dramático.

En la década de 1920, por ejemplo, resultaron un fracaso las primeras transmisiones radiofónicas de las obras de teatro de Broadway, ya que no bastaba con instalar un equipo técnico y micrófonos en el escenario. El radioyente no recibía ni la misma información ni las mismas sensaciones que el espectador teatral. Esta experiencia llevó a incorporar la presencia de un narrador para contar al radioescucha lo que ocurría en el escenario en los momentos de dramatización exclusivamente visual.

Luego vinieron las obras de teatro adaptadas y representadas en un estudio de radio, las cuales confrontaron a los guionistas con las dificultades ya mencionadas; sin embargo, también existe una gran ventaja en la adaptación de una obra de teatro: el cambio de espacios físicos y de tiempos no representa una limitación como en el teatro.

En la adaptación radiofónica de un cuento —dadas sus características básicas de extensión— encontramos el material en su forma más condensada, por lo que se cree que la adaptación radiofónica es más simple y menos problemática para lograr un efecto de fidelidad. No obstante, esto no es necesariamente cierto, ya que un párrafo o un par de hojas de un cuento puede contener material suficiente para toda una serie. En estos casos, el guionista tiene que crear nuevos diálogos, personajes y, si es necesario, otras acciones o actos dramáticos.

En una novela, el trabajo de adaptación se concentra en la condensación de la obra —destacando sus líneas dramáticas— y en el arte de dialogar correcto y de manera acertada ciertas partes de la narración, en función del perfil psicológico de los personajes.

Si vamos a escribir un guión basado en hechos históricos, hay que tener toda la información necesaria para no cometer errores o mejor aún: tener un dominio absoluto del tema a desarrollar. Como analizaremos más adelante en la matriz de acontecimientos de *La Revolución en vivo*, en este tipo de guiones

casi siempre resulta necesario añadir nuevos personajes y situaciones que ayuden a darle vida, dinamismo e interés a esos acontecimientos.

Si partimos de una nota periodística para escribir un guión, hay que tener un gran interés por el tema y la curiosidad suficiente para buscar los orígenes de la anécdota, de los personajes y el desarrollo de éstos. Para Syd Field, en este tipo de guiones "es prioritario que el guionista se responda las preguntas: ¿de quién trata?, ¿de qué trata? Una vez contestadas estas preguntas, se organizan de acuerdo con una estructura dramática, como en el caso de la creación de un guión original".[7]

El guión basado en una idea o tema original se analizará en el siguiente capítulo.

c) La importancia de la matriz de acontecimientos

Lo que llamaré matriz de acontecimientos y que en francés se conoce como *decoupage* es un instrumento que el guionista puede usar en su trabajo de adaptación para no perder el desarrollo de los elementos esenciales de la obra literaria. También es útil para trazar una ruta que permita evitar las equivocaciones que en una obra larga pueda introducir el propio guionista e incluso el productor.

Por otra parte, la matriz de acontecimientos auxiliará al adaptador en la difícil tarea de sintetizar los hechos y las situaciones y le permitirá emplear el tiempo radiofónico de la manera más eficaz y sin extravíos. Es una clase de memoria que puede ser de gran utilidad en el trabajo de adaptación.

La matriz de acontecimientos consiste en dividir la obra literaria en sus sucesos y situaciones antes de la elaboración del guión radiofónico. "No hay modo más fácil o más directo de adaptar una obra literaria a la radio que condensarla en los elementos o hechos básicos de los que el escritor partió para desarrollar su relato."[8]

El resumir lo más significativo de una obra literaria en una matriz de acontecimientos permite visualizar globalmente los diferentes planos del desarrollo de la obra literaria, situados en un tiempo-espacio histórico, real o imaginario, lo que facilita el trabajo del guionista.

En la matriz de acontecimientos hay que enumerar cada uno de los personajes existentes, así como sus características psicológicas, su posición y su trayectoria en el tiempo y en el espacio para así poder definir el momento en que se encuentran —para formar una pareja u odiarse de por vida— o en el que se detienen —en caso de muerte o de partida de los personajes—, o en el que interfieren uno en el otro —atacar o matarse entre rivales—. Asimismo, se debe incluir

---

[7] Field, Syd, *The Screenwriter's workbook*, New York, Dell Publishing Co., 1984, p. 104.
[8] Vale, Eugene, *Op. Cit.*, p. 174.

la trayectoria de las acciones o acontecimientos más sobresalientes (el derrumbe de una mina, matar al rival o hacer el amor). Del mismo modo, en esta matriz hay que mostrar el tejido de la vida cotidiana, costumbres, ambientaciones, intrigas amorosas, objetos importantes.

Esta matriz permitirá al creador, en el momento en que está adaptando la obra, abreviar o eliminar parte de los acontecimientos en los que no pasa nada importante para la comprensión del relato original, o bien ocultar cierta información con la finalidad de dejar al radioescucha el cuidado de reconstruir los hechos o de imaginar por sí mismo los acontecimientos en un periodo indeterminado no indispensable para la comprensión global del relato. Por el contrario, gracias a esta información, el guionista podrá extender ciertas partes o acontecimientos que quiera subrayar por razones de carácter estético; o bien encontrar posibles soluciones creativas para que el espectador las reconozca vía la identificación imaginaria y no del estereotipo, a través del uso de metáforas y símbolos, entre otros recursos. En consecuencia, esta matriz, además de ayudar a precisar el número de capítulos y su duración, sirve para crear o proporcionar una visión de la estructura de la obra literaria que ayudará al guionista a combinar o a articular los acontecimientos del relato en un esquema de organización espacio-temporal determinado.

Como se sabe, existe una gran variedad de estructuras. La más simple es la estructura lineal (los acontecimientos se suceden cronológicamente unos al final de otros), o la estructura que muestra el pasado y el futuro simétrico del personaje; o bien estructuras profundamente irracionales, como la sugerida por el conde Potocki en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, en las que los personajes se pierden en su propio relato, para después encontrar a otro personaje que por sí mismo cuenta su propia historia.

Se trata, en suma, de que esta matriz de acontecimientos ofrezca una visión total de la obra literaria para poder concebir y recrear artísticamente su adaptación.

Para familiarizar al lector con esta metodología, se analizará la matriz de acontecimientos de la novela *Germinal*, de Emile Zola, del cuento *La cabellera*, de Guy de Maupassant, y de *La Revolución en vivo*, de mi autoría.

Análisis de la matriz de acontecimientos de la primera y segunda partes de la novela Germinal, *de Emile Zola*

En el caso de *Germinal*, la matriz me permitió visualizar globalmente la continuidad —por demás compleja— espacio-temporal de la novela. Basta analizar la matriz de la primera y segunda partes de la novela, ya que toda la estructura narrativa es muy similar en cuanto al manejo del tiempo.

La primera parte de la novela tiene lugar un día de marzo de 1886 y se desarrolla de manera lineal de las tres de la mañana hasta las tres y media de la tarde. La segunda parte transcurre durante el mismo día de marzo, en tiempos discontinuos que se empalman con los de la primera parte. Esta estructura

narrativa de la novela queda clara para el lector, pero llevada a la radio respetando ese orden narrativo hubiera resultado incomprensible al radioescucha.

La relación espacio-temporal que muestra la matriz de acontecimientos me facilitó encontrar una estructura lineal que resultara más congruente para el radioescucha.

Tomé como base el desarrollo cronológico, el cual implicaba el orden lógico de los acontecimientos de formas tanto lineal como paralela. Los primeros tres capítulos de la adaptación se corresponden con la novela (de 3:00 a.m. a 5:00 a.m.).

El capítulo cuatro radiofónico incluye las actividades que se desarrollan en el mismo capítulo de la novela solamente de 5:00 a.m. a 7:00 a.m. y se conecta con el capítulo dos de la segunda parte de la novela (II-2), el despertar de Constance Maheu y de sus hijos, hasta que se preparan para ir a pedir fiado a la tienda de Maigret y luego a la casa de los Gregoire (de 7:00 a.m. a 8:00 a.m.).

El capítulo cinco de la adaptación corresponde, siguiendo este mismo criterio, al capítulo uno de la segunda parte de la novela (II-1), el cual transcurre en la casa de los Gregoire hasta la llegada de Constance Maheu y sus hijos (8:00 a.m. a 10:00 a.m.).

En el capítulo seis radiofónico, se entremezcló la parte restante del capítulo dos de la segunda parte de la novela (II-2), cuando Constance llega a la casa de los Gregoire, con otro bloque de la primera parte del capítulo cuatro del original (I-4), donde retomamos el trabajo de los mineros de las 10:00 a.m.

El capítulo siete se adaptó íntegramente tomando el capítulo tres de la segunda parte de la novela (II-3), donde se muestra la vida en El Coron (11:00 a.m. a 1:00 p.m.).

Para el capítulo ocho de la adaptación, retomamos el capítulo cinco de la primera parte de la obra original (I-5), donde continúan los trabajos de los mineros en el fondo de la mina (1:00 p.m. a 3:00 p.m.) hasta la subida a la superficie de los mineros.

El capítulo nueve radiofónico tiene la misma continuidad que la novela, pues se basa en el capítulo sexto de la primera parte (I-6). Esteban, muerto de cansancio, se hospeda en la cantina de Rasseneure.

En el capítulo diez, volvemos a dar un salto a la segunda parte del original (II-4). A partir de este momento, la historia se desarrolla linealmente hasta la cuarta parte de la obra original. En la quinta, sexta y séptima partes de la novela, de nuevo Zola rompe con la relación espacio-tiempo, y hay que volver a reestructurar los acontecimientos desde el punto de vista de la continuidad temporal.

La utilización de esta metodología ayuda a ver con más claridad el desarrollo de la historia, lo cual sirve de base para establecer nuestra propia estructura narrativa y sobre todo para darle un ritmo radiofónico al eliminar algunas escenas de poco interés. Recomiendo que, para una mayor comprensión de este apartado, los interesados lean la novela de Zola, uno de los grandes escritores universales.

Matriz de acontecimientos de la novela *Germinal*

Primera parte: Un día de marzo de 1866.

ESPACIO/TIEMPO	I-1 EXT./MINA 3:00 AM	I-2 EL CORON INT./CASA MAHEU 4:00 AM-4:30 AM	I-3 EXT./SUPERFICIE MINA 5:00 AM	I-4 INT./MINA 5:00 AM-14:00 PM	I-5 INT./MINA 14:00 PM-15:00 PM	I-6 EXT./MINA INT./CANTINA
ACTORES POR ORDEN DE APARICION	– ESTEBAN LANTIER, MAQUINISTA, 21 AÑOS – BUENAMUERTE, MINERO, 58 AÑOS	– TOUSSAINT (42 AÑOS)] RESPONSABLE – CONSTANCE (39 AÑOS) ESPOSA RAZONABLE – CATALINA (15 AÑOS) DULCE Y SUMISA – ZACARÍAS (21 AÑOS) IRRESPONSA-BLE Y ALEGRE – JUANÍN (11 AÑOS) ASTUTO E INQUIETO – ALCIRA (9 AÑOS) PRECOZ – ENRIQUE (4 AÑOS) – ESTELA (31/2 MESES)	EL PERSONAL DE LA MINA: – PORIOM: – EL PADRE RICHOMME – UN MAQUINISTA – EL RECIBIDOR – EL PALAFRENERO – MOUQUETE (PADRE) – MOUQUETE (HIJO) – LA MOUQUET (HIJA) – CHAVAL (25 AÑOS) – EL ING. NEGREL – EL CABALLO "BATALLA"	– ESTEBAN – CATALINA – MAHEU – ZACARÍAS – LEVAQUE – CHAVAL – LIDIA	– NEGREL – DANSEART – MOUQUET (PADRE) – LA MOUQUET (HIJA) – LOS CABALLOS: "BATALLA" Y "TROMPETA" – LIDIA	– FILOMENA – LA QUEMADA – LAS CRIBADORAS – RASSENEUR (38 AÑOS) – ESPOSA DE RASSENEUR – PLUCHART – SEÑOR DENEULIN – ZACARÍAS – MOUQUET (HIJO)

(continúa)

Matriz de acontecimientos de la novela *Germinal* *(continuación)*

ESPACIO/TIEMPO	I-1 EXT./MINA 3:00 AM	I-2 EL CORON INT./CASA MAHEU 4:00 AM-4:30 AM	I-3 EXT./SUPERFICIE MINA 5:00 AM	I-4 INT./MINA 5:00 AM-14:00 PM	I-5 INT./MINA 14:00 PM-15:00 PM	I-6 EXT./MINA INT./CANTINA
ACTORES POR ORDEN DE APARICIÓN		LOS LEVAQUE: – LEVAQUE – LA LEVAQUE (35 AÑOS) – BOUTELOUP (35 AÑOS) – FILOMENA (19 AÑOS) Y SUS 2 HIJOS LOS PIERRON: – PIERRON – LA PIERRON (28 AÑOS) – DANSAERT (CAPATAZ)				
LA MINA Y LOS TRABAJOS DE LOS MINEROS	– LA CIUDAD MINERA – LA MINA Y SUS INSTALACIONES – EL PAISAJE DE MADRUGADA	– EL DESPERTAR DE LOS MINEROS – LA SALIDA A LA MINA	– LA INSTALACIONES DEL BROCAL – LAS CATEGORÍAS DE LOS MINEROS – EL DESCENSO DE LOS MINEROS	– LOS TRABAJOS AL FONDO DE LA MINA – LOS PELIGROS DEL GRISU	– EL TRABAJO AL FONDO DE LA MINA, LA ACTITUD DE LOS JEFES	– LAS ACTIVIDADES EN LA SUPERFICIE DE LA MINA
COSTUMBRES DE LOS MINEROS		– EL DESPERTAR DE LA FAMILIA MAFEU – PRESENTACION DE LOS PIERRON Y LOS LEVAQUE	– LAS INSTALACIONES DEL BROCAL – LAS CATEGORÍAS DE LOS MINEROS – EL DESCENSO DE LOS MINEROS	– TRABAJOS AL FONDO DE LA MINA – LOS PELIGROS DEL GRISU		– EL CABARET "EL VOLCÁN", LUGAR DE DIVERSIÓN DE LAS FAMILIAS
COSTUMBRES DE LOS BURGUESES						
CONFLICTO SOCIAL	LA CRISIS ECONÓMICA		– ESTEBAN ES CONTRATADO POR MAHEU	TRABAJO CADA VEZ MÁS PESADO POR UN SUELDO MISERABLE	AMENAZA NEGREL PAGAR EL APUNTALAMIENTO APARTE Y BAJAR EL PRECIO DE LA VAGONETA	
DRAMAS PRIVADOS E INTRIGAS AMOROSAS		LA VIDA ÍNTIMA DEL CORON: LAS INTRIGAS AMOROSAS ENTRE LOS MINEROS	– ESTEBAN ENCUENTRA A CATALINA – NACE UN ODIO INSTINTIVO ENTRE CHAVAL Y ESTEBAN	CHAVAL SE PONE CELOSO DE ESTEBAN		ESTEBAN DECIDE QUEDARSE QUIZÁ POR CATALINA

(continúa)

Matriz de acontecimientos de la novela *Germinal* (*continuación*)

Segunda parte: Mismo día de marzo de 1866.

ESPACIO/TIEMPO	II-1 INT./CASA DE LOS GREGOIRE 8:00 PM-10:00 PM	II-2 EL CORON INT./CASA MAHEU/ EXT./TIENDA/EXT CASA GREGOIRE 7:00 PM-10:00 PM	II-3 EXT./INT. CORON 11:00 PM-13:00 PM	II-4 EXT/INT CORON 15:00 PM-19:00 PM	II-5 EXT/NOCHE 18:00 PM-21:00 PM
ACTORES	– SR.GREGOIRE (60 AÑOS), BONDADOSO, HONESTO – SRA. GREGOIRE (58 AÑOS), CARIÑOSA Y DEDICADA – CECILIA (18 AÑOS), MIMADA – MELANI (COCINERA) – HONORINA (RECAMARERA) – FRANCIS (CHOFER) – EL JARDINERO – LA MAESTRA DE PIANO – EL PROFESOR DE LITERATURA – SEÑOR DENEULIN Y SUS DOS HIJAS: LUCÍA Y JUANA	– CONSTANCE – ALCIRA – MAIGRAT – LOS GREGOIRE Y SUS CRIADOS – JOIRE, EL ABAD	– LA PIERRON – LA QUEMADA – LA LEVAQUE – BOUTELOUP – AQUILES (HIJO DE FILO-MENA) – DR. VANDERHAGEN – SRA. HENNEBEAN	– MAHEU – CATALINA – ZACARÍAS – JUANÍN – CONSTANCE – LEONOR – ENRIQUE – ALCIRA – ESTELA – LEVAQUE – LA PIERRONE – LIDIA	– ESTEBAN – PIERRON – LA QUEMADA – ZACARÍAS – MOUQUET (HIJO) – FILOMENA – JUANÍN – LIDIA – BEBERT – MOUQUET (PADRE) – BUENAMUERTE – CATALINA – MOUQUET (HIJA) – MAIGRAT
LA MINA Y LOS TRABAJOS DE LOS MINEROS	HISTORIA DE LA COMPAÑÍA MINERA				
COSTUMBRES DE LOS MINEROS		– EL AMANECER DEL CORON Y DEL RESTO DE LA FAMILIA MAHEU – EL TENDERO Y LAS CONDI-CIONES DE SUS PRÉSTAMOS	LA VIDA DE LAS MUJERES	EL REGRESO DE LOS MINEROS	– FIN DE LA JORNADA A EL CORON – EL JUEGO DE LOS NIÑOS
COSTUMBRES DE LOS BURGUESES	– EL DESPERTAR DE CECILE – EL ORIGEN DE LA FORTUNA DE LOS GREGOIRE		VISITA DE LOS BURGUESES A EL CORON		
CONFLICTO SOCIAL	DENEULIN, PROPIE-TARIO DE LA FOSA VANDAME, BOICO-TEADO POR LA COM-PAÑÍA DE MONTSON	LOS GREGOIRE REHÚSAN DAR LIMOSNA POR PRINCIPIO SOCIAL			
DRAMAS PRIVADOS E INTRIGAS AMOROSAS		SE PLANTEA EL CASAMIENTO DE CECILIA CON NEGREL Y LA RELACIÓN EXTRA-MARITAL DE LA SRA. HENNEBEAU Y NEGREL			CATALINA SE HACE NOVIA DE CHAVAL

(continúa)

Análisis de la matriz de acontecimientos del cuento **La cabellera,** *de Guy de Maupassant*

Al tratarse de una adaptación literal, se hicieron mínimas transformaciones que le dieron mayor ritmo radiofónico a la obra. El cuento inicia con la descripción de la celda donde se encuentra un loco en una actitud abstraída. El doctor le explica a alguien las causas de la locura de aquel hombre y le entrega el diario del loco para que después de leerlo le comunique su opinión.

En la adaptación radiofónica, en lugar de que un narrador diera lectura al diario (que abarca todo el cuento) resultaba más enriquecedor crear personajes y diálogos; recrear situaciones que le dieran vida a lo que el loco narraba en primera persona en el diario. De igual manera, se alteró el orden cronológico al iniciar —como gancho— con los gritos del loco (que en el cuento están en la escena final), que sirven para darle una atmósfera al lugar donde el doctor explica a un amigo del loco, en forma breve y contundente, la singularidad de su enfermedad. Inmediatamente después entra la rúbrica de presentación de la serie y en seguida escuchamos al loco repetir los poemas de Villon, que en el cuento aparecen en un contexto totalmente diferente.

Matriz de acontecimientos del cuento *La cabellera*

París siglo XIX

ESPACIO/TIEMPO	INT./CELDA/ CONSULTORIO PRESENTE	EXT./CALLE PASADO	INT./CASA PASADO	EXT./CALLE PASADO	INT./CASA PASADO	INT./ CONSULTORIO PRESENTE
ACTORES POR ORDEN DE APARICIÓN	– NARRADOR – EL LOCO (32 AÑOS) – DOCTOR – HOMBRE	EL LOCO ANTICUARIO	EL LOCO	EL LOCO	EL LOCO	NARRADOR DOCTOR HOMBRE EL LOCO
CONFLICTO AMOROSO	LOCURA ERÓTICA Y MACABRA	JEAN AMA LAS ANTIGÜEDADES COMO SI FUERAN MUJERES	PASA DÍAS ADORANDO Y ACARICIANDO EL MUEBLE SE APODERA DE ÉL UNA SENSACIÓN EXTRAÑA AL DESCUBRIR LA CABELLERA	SIENTE UNA TURBACIÓN AMOROSA VERSOS DE VILLON	VIVE ENTREGADO A LA CABELLERA	EL HOMBRE SE ESTREMECE DE DESEO AL ACARICIAR LA CABELLERA
CONFLICTO SOCIAL					LO METEN A UN MANICOMIO PORQUE SOCIALMENTE NO ACEPTAN SU RELACIÓN AMOROSA CON LA CABELLERA	
OBJETOS	EL DIARIO DEL LOCO	MUEBLE DEL SIGLO XVII DEL ARTISTA VENECIANO VITTELI	DESCUBRE UNA CABELLERA EN EL INT. DEL MUEBLE			LA CABELLERA

Análisis de la matriz de acontecimientos de la serie La Revolución en vivo

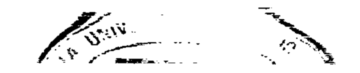
Es una matriz que utilicé partiendo de los acontecimientos de la Revolución Francesa para diseñar y escribir una serie radiofónica de veinte capítulos. Los hechos históricos y los personajes más connotados de la Revolución Francesa son el material de base que conforma esta matriz, diseñada para darle a la serie un tratamiento de radiorreportaje-ficción.

En esta matriz sólo se muestra el contenido a desarrollar por capítulo y no el orden final que se siguió en los guiones.

Matriz de acontecimientos de la serie *La Revolución en vivo*

FORMATO No. PROGRAMA	FECHA DEL RELATO	NOTICIARIO	ENTREVISTA PERSONAJE HISTÓRICO	REPORTAJE TEMA DE ACTUALIDAD	ENTREVISTA PERSONALIDAD DEL MOMENTO	VOX POP	TRANSMISIÓN EN VIVO	DRAMATIZACIÓN
1	MARZO ABRIL	BOLETÍN INFORMATIVO: – CRISIS ECONÓMICA – POBREZA – LAS ELECCIONES	SIÈYES					UN PAR DE CAMPESINOS SE INTENTA EXPLICAR LA CAUSA DE LA CRISIS ECONÓMICA
2	27-28 ABRIL	BOLETÍN INFORMATIVO: – EL AUMENTO DE PRECIOS – LOS BAJOS SUELDOS – LA REVUELTA "REVEILLON"	REVEILLON	LA VIOLENCIA COMO CONSECUENCIA DE LA MISERIA		VÍA TELEFÓNICA PARA OPINAR SOBRE LOS FACTORES QUE HAN GENERADO LA VIOLENCIA		
3	5 MAYO		DUQUESNOY		– YOUN GAEL, DIPUTADO POR BRETAÑA – BERNABE, DIPUTADO POR GRENOBLE		LA APERTURA DE LOS ESTADOS GENERALES DESDE EL SALÓN MENUS-PLAISIRS EN VERSALLES	

(continúa)



Matriz de acontecimientos de la serie *La Revolución en vivo* *(continuación)*

FORMATO			ENTREVISTA	REPORTAJE	ENTREVISTA			
No. PROGRAMA	FECHA DEL RELATO	NOTICIARIO	PERSONAJE HISTÓRICO	TEMA DE ACTUALIDAD	PERSONALIDAD DEL MOMENTO	VOX POP	TRANSMISIÓN EN VIVO	DRAMATIZACIÓN
4	MAYO	BOLETÍN INFORMATIVO: – LAS REACCIO-NES EN TORNO A LA APERTURA DE LOS ESTADOS GENERALES	MIRABEAU	EL CRECIMIENTO DE LA VIOLENCIA	JACQUES REVET ANALIZA EL CLIMA SOCIAL			
5	4 JUNIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – MUERTE DEL PRÍNCIPE HEREDERO LOUIS JOSEPH "EL DELFÍN"	SIÈYES MIRABEAU					
6	17 JUNIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – EL TERCER ESTADO SE CONSTITUYE EN ASAMBLEA NACIONAL	SIÈYES	LA PRENSA Y LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN	DIRECTORES DE LOS PERIÓDICOS: – LE MERCURE DE FRANCE – LA GACETA DE LAYDE – EL HERALDO DE LA NACIÓN – EL PATRIOTA FRANCÉS			

(continúa)

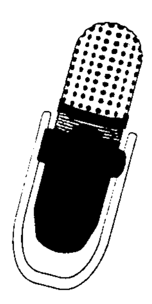
7	20 JUNIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – JURAMENTO DEL "JEU DE POMME"	TALLEYRAND	EL CLERO: PRIVILEGIOS, ABUSOS, PROTESTAS Y DENUNCIAS				
8	23 JUNIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – CONTRA-OFENSIVA REAL		CAFÉS DE MODA EN EL PALAIS ROYAL	CHODERLO DE LACLOS			NAPOLEÓN Y UNA PROSTITUTA EN LOS JARDINES DEL PALAIS ROYAL
9	12 JULIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – DESPIDO DE NECKER – EL MAR-QUÉS DE SADE ES TRASLADA-DO A LA BASTILLA	NECKER	REACCIONES QUE PRODUJO EL DESPIDO DE NECKER	CAMILE DESMOULINS	DEL DESPIDO DE NECKER		
10	14 JULIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – CONDICIO-NES PRE-VIAS A LA TOMA DE LA BASTILLA					DE LA TOMA DE LA BASTILLA	

(continúa)

Matriz de acontecimientos de la serie *La Revolución en vivo* *(continuación)*

FORMATO / No. PROGRAMA	FECHA DEL RELATO	NOTICIARIO	ENTREVISTA PERSONAJE HISTÓRICO	REPORTAJE TEMA DE ACTUALIDAD	ENTREVISTA PERSONALIDAD DEL MOMENTO	VOX POP	TRANSMISIÓN EN VIVO	DRAMATIZACIÓN
11	15 JULIO		PALLOY	– CONSECUENCIAS, POSTURAS Y OPINIONES DE LA TOMA DE LA BASTILLA				
12	18 JULIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – EL REGRESO A LA NORMALIDAD	BALLY LAFAYET	– LA CAPITULACIÓN DEL REY	ADRIEN DUPORT: SOCIEDADES SECRETAS Y MASONERÍA			
13	19 JULIO	BOLETÍN INFORMATIVO: – LINCHAMIENTO DE BERTIER Y FOULON			PIERRE BRISSOT Y LA FAYETTE: LA ESCLAVITUD Y LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LOS NEGROS	ACERCA DE LOS BANDOLEROS		
14	20 JULIO	– REACCIÓN DE LA PRENSA INTERNACIONAL SOBRE LOS ÚLTIMOS ACONTECIMIENTOS		"EL GRAN MIEDO" QUE VIVE EL PUEBLO FRANCÉS				
15	4 AGOSTO			SOBRE NOEL BABEUF Y EL BABUVISMO			SESIÓN EXTRAORDINARIA DE LA ASAMBLEA CONSTITUYENTE	
16	27 AGOSTO	BOLETÍN INFORMATIVO: – DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS DEL HOMBRE	MIRABEAU			DE LA LIBERTAD Y TOLERANCIA RELIGIOSA		
17		BOLETÍN INFORMATIVO GRAL:	JEAN PAUL MARAT	– LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES				MARAT
18		BOLETÍN INFORMATIVO: – LA FAMILIA REAL DE VERSALLES A PARÍS	JACQUES DANTON		TALLEYRAND: NACIONALIZACIÓN DE LOS BIENES DEL CLERO			DANTON
19	OCTUBRE	BOLETÍN INFORMATIVO: – SE DECLARA LA LEY MARCIAL	MAXIMILIEN ROBESPIERRE					BERNABE Y FABRE
20			LA REVOLUCIÓN VISTA POR SUS HISTORIADORES: MAIGNET, QUINET Y MICHELET, TOCQUEVILLE, JAURÉS LEFEBVRE					

(continúa)



CAPÍTULO 5

La escritura del guión radiofónico dramatizado

He dejado este capítulo al final, ya que todos los conceptos descritos y estudiados a lo largo de estas páginas forman parte de la escritura radiofónica. Para saber cómo se escribe un guión dramatizado no basta la creatividad por sí misma o el hecho de conocer algunas cuestiones técnicas; se debe adquirir el oficio de escritor y el conocimiento de los elementos que conforman la totalidad de las escrituras radiofónica y dramática.

En cuanto al guión, se suelen distinguir, por extrapolación del cine, dos tipos: el literario y el técnico. El primero desarrolla la idea argumental sin acotaciones técnicas; mientras que el segundo, además de la continuidad dialogada, detalla todas las indicaciones técnicas necesarias para la grabación. En la práctica diaria, el guión radiofónico, al menos en nuestro país, integra ambos procesos creativos. El guionista, al mismo tiempo que crea y desarrolla la historia, despliega con pormenores toda la nomenclatura técnica indispensable para la comprensión y representación sonora del guión. De este modo, el guionista resulta ser el autor parcial de la realización, aunque también es muy probable que el realizador o director se tome la libertad de hacerle los ajustes y cambios que crea convenientes y necesarios.

En este capítulo, se va a analizar por separado el guión literario y el técnico; reitero que el guionista integra, a la hora de escribir un guión, los sistemas expresivos del relato con los recursos técnico-expresivos del sonido y del montaje sonoro. Esta fusión en el guión radiofónico obedece, a mi juicio, a varias razones: como la radio es un medio mal pagado, difícilmente se le pide a un escritor que escriba un guión literario, que el realizador traducirá en un guión técnico. Esto sucede en la BBC de Londres o en la WDR de Alemania, pero no en nuestro país. Además, para nuestra mala fortuna cada vez se producen menos dramatizaciones.

Es quizá por estas razones que la mayoría de los autores que definen el guión radiofónico se refieren a la clase de guión que integra en uno ambos procesos.

Mario Kaplún define el guión como:

> (...) algo más que un texto; es la estructura auditiva codificada por escrito; el proyecto de la emisión sonora. Es el esquema detallado y preciso de la emi-

sión, que comprende el texto hablado, la música que se va a incluir y los efectos sonoros que se insertarán e indica el momento preciso en que se debe escuchar cada cosa.[1]

Jimmy García Camargo, autor de *La radio por dentro y por fuera*, dice que:

(...) el libreto es para la radio, lo que los planos de una construcción son para el arquitecto, o el plan de vuelo para un piloto de aviación. El libreto marca toda la estructura del programa, sus diferentes pasos, la forma del manejo del sonido, la manera de interpretarse, la duración de los parlamentos, de la música y de los efectos sonoros o del ruido.[2]

Mariano Cebrián define al guión como "expresión escrita detallada de los sucesos, situaciones y argumentos del filme o de un programa de televisión o de radio".[3]

Para mí, el guión radiofónico equivale a la partitura en la música; contiene la obra que se va a interpretar, por ello su contenido debe ser lo suficientemente explícito, claro y detallado para proporcionar la información precisa a cada uno de los integrantes del equipo de grabación: textos para el narrador, monólogos y diálogos para los actores, instrucciones detalladas sobre la puesta en escena (localización de la acción y la ubicación espacial de los personajes); acotaciones a los actores de las inflexiones de su voz (triste, solemne, iracundo) y la forma de paso o de enlace de escenas, a través de los recursos técnico-expresivos del montaje radiofónico.

Se puede comenzar a elaborar un guión dramatizado para la radio partiendo de una experiencia, un tema, un personaje o una situación. Cada guionista tiene su propia manera de escribir. No existe un método único para escribir guiones dramatizados; la disciplina, el ejercicio cotidiano de la escritura radiofónica y el estudio de la teoría dramática son la base para la construcción del oficio de guionista. Sin embargo, muchos autores coinciden en señalar las etapas que debe seguir un guionista que empieza a escribir: la idea, la sinopsis, el tratamiento, el guión literario y el guión técnico.

a) La idea

Es la chispa de la creación. A partir de una o varias ideas se puede generar una historia susceptible de convertirse en un guión radiofónico. La idea debe ser

[1] Kaplún, Mario, *Producción de programas de radio: el guión y la realización*, Quito, CIESPAL, 1978, p. 290.

[2] García Camargo, Jimmy, *La radio por dentro y por fuera*, Quito, CIESPAL, 1980, p. 148.

[3] Cebrián, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 176.

clara y de fácil comprensión. Algunos guionistas aseguran que una idea, si no es factible de ser escrita y descrita en un máximo de dos líneas, no es una buena idea. Cualquier idea sencilla puede ser interesante, todo depende de la forma creativa como se cuente. Veamos algunos ejemplos de ideas:

- La historia de amor imposible entre un hombre y una mujer casada.
- El desmoronamiento de una familia después de la muerte de un hijo.
- La historia de un atentado contra un personaje famoso.
- Las consecuencias que tiene que afrontar una cantante por decidir romper con el consorcio que la ha llevado a la fama.[4]

Es importante que el escritor, antes de elegir una idea, piense en las posibilidades reales para su ejecución, y no emprenda un proyecto que requiere de un tiempo y de un esfuerzo más allá de sus capacidades. Es fundamental considerar si la historia es apropiada para la radio, así como los medios técnicos y económicos con los que se cuenta, ya que éstos determinan en gran medida la consecución exitosa de la idea.

b) La sinopsis

La palabra *sinopsis* viene del griego y significa: "resumen que se abarca de una ojeada".[5] La sinopsis es un resumen del relato o historia, así como de los principales personajes, redactado en estilo indirecto y sin diálogos. Para Vale, la sinopsis "establece los hechos sobresalientes del incipiente guión. No necesita contener aún todos los hechos; pero aquellos que estén deben bastar para efectuar una narración completa, sin huecos ni desarrollos frágiles. Se pueden insertar más tarde los elementos faltantes, siempre que su ausencia no implique dudas cruciales. Se pueden alterar otros hechos en el desarrollo subsiguiente".[6]

Veamos un ejemplo de sinopsis a partir de la idea de la cantante que rompe con el consorcio que la llevó a la fama:

> María del Mar es una cantante de moda que desaparece sin dejar rastro. La policía, incitada por sus amigos y familiares, emprende su búsqueda. Un joven periodista —amigo de María—, que posee la última entrevista que se

[4] Idea original de Enrique Atonal; sinopsis y tratamiento de Lidia Camacho. Guión de Enrique Atonal y Carmen Limón. Realización de la radionovela de 27 capítulos: Enrique Atonal y Lidia Camacho, para Radio Educación.

[5] Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973.

[6] Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 174.

hizo a la cantante, inicia una modesta campaña informativa en la columna cultural del diario en el que trabaja, con el único fin de ayudar a la localización de la muchacha. A fuerza de indagar por el paradero de María del Mar, el periodista logra despertar el interés de los medios de comunicación.

Poco a poco aquella modesta campaña periodística se va convirtiendo en una auténtica cruzada. Las interpretaciones de María del Mar suenan cada vez más en la radio, se realizan programas de televisión con grabaciones de la artista, se hacen ediciones especiales de su música en discos compactos, los carteles de María del Mar inundan el mercado... Y el público, ávido de ídolos y símbolos a los cuales acogerse, responde fundando un club de admiradores de la cantante, ofreciendo su colaboración espontánea para su localización y contribuyendo, en suma, a acrecentar la fama de la desaparecida.

La respuesta del público refuerza la campaña de los medios. Se recogen los testimonios de los famosos que conocieron a María del Mar: Hugo Argüelles, su maestro de teatro; Jesusa Rodríguez, con quien planeaba realizar un espectáculo; Verónica Castro, a quien dejó plantada la noche de su desaparición; Marta Verduzco, con quien llevaba una amistad personal; Diana Bracho, con quien trabajó en un espectáculo, etcétera.

Poco a poco, la acción de los medios, en combinación con la reacción del público, van creando un caos informativo alrededor de la figura de María del Mar y su verdadera personalidad se va desvirtuando. Ante los ojos azorados de sus familiares y amigos, María del Mar se va convirtiendo en un mito, en un símbolo, y su nueva identidad va cobrando tal fuerza que sus seres cercanos llegan a creer que desconocían la verdadera personalidad de la desaparecida.

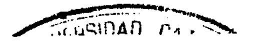
Al final, una nueva —e inexistente— María del Mar ha sido creada por el consorcio y todos, sin excepción, contribuyen a mantenerla viva. Si María del Mar reaparece, tendrá que asumir esta nueva identidad o desaparecer definitivamente.

Una vez elaborada la sinopsis, procedemos al paso siguiente.

c) El tratamiento

Es una fase más desarrollada de la elaboración y redacción del guión. Exige toda la información. Se puede definir, dice Michel Chion, "como una descripción detallada de la acción, en continuidad, con, probablemente, una línea ocasional de diálogo, pero, en la mayoría de los casos, en estilo indirecto".[7] Es una

[7] Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 207.



suerte de escaleta donde se describe brevemente la acción y los datos más importantes (personajes, lugares, tiempo), escena por escena por orden de continuidad.

Para ejemplificar el tratamiento, continúo con la sinopsis aquí descrita. Tomo sólo el fragmento del momento en que María del Mar reaparece y explica las razones de su desaparición:

En la oficina del periódico, María del Mar les explica a Pablo —su amigo— y a Humberto, jefe de redacción, los motivos por los que decidió desaparecer. Un día, María del Mar se ve en un video y se percata de que poco a poco, sin darse cuenta, casi con su consentimiento, fueron transformándola: vestida con un diseño que había rechazado, con el pelo enchinado y cantando basura.

Dos días después, María del Mar se encuentra en una fiesta con el compositor Marcial Alejandro. Al calor de los tequilas, la conversación se vuelve más sincera:

MARÍA: Me acabas de decir que me viste muy guapa en la tele. De lo que canto no me has dicho una palabra.

MARCIAL: Mira, ésa, en la que andas, no es mi onda y... prefiero no opinar.

MARÍA: Ya ves, me estoy pudriendo. Y antes de empezar a apestar prefiero botar todo.

Marcial la motiva a que busque otras formas de expresión más atrevidas, como en las canciones de sus inicios. María del Mar acepta el ofrecimiento de Marcial de grabar con él algunas de sus canciones.

Al día siguiente se dedican a grabar. El resultado, para sorpresa de María del Mar, es maravilloso. A pesar del contrato de exclusividad que tiene firmado con el consorcio, María del Mar decide presentar ese material en un disco de forma independiente. Sara Gálvez, dueña de La Rumba, acepta que la presentación del disco se haga en su centro nocturno, justo el mismo día en que María tendría que presentar el disco que grabó con el consorcio en San Antonio, Texas.

Raúl Aspeitia, su cuñado y representante al mismo tiempo, le exige a María del Mar que cancele esa presentación o que se atenga a las consecuencias. Esa noche, Sara Gálvez recibe varias amenazas telefónicas, y matan a su perro como un aviso para María del Mar de que la guerra está declarada.

MARÍA DEL MAR: Me espantó mucho. Era la primera vez que entendí que eran capaces de matar con tal de que cumpliéramos con sus exigencias. Le pedí una cita a Raúl Aspeitia. Me la dio al día siguiente en su oficina.

> Raúl le tiende una trampa a María del Mar. Una rueda de prensa en la que se anuncia la confirmación de la presentación, en San Antonio, del disco que la cantante ha grabado con el consorcio.
>
> No obstante todos los obstáculos por vencer, María sigue decidida a dar su concierto en La Rumba.
>
> La noche del concierto, Raúl visita a María en su casa. Le recomienda que si no quiere que a Sara le pase algo y ver deforme a su hermana, cancele el concierto. María, enloquecida de dolor, de impotencia, decide no asistir a La Rumba y opta por desaparecer.

En el tratamiento de un guión deben quedar perfectamente caracterizados los personajes protagonistas. A continuación abrimos un paréntesis para analizar este punto.

Caracterización del personaje



Debido a que en la radio no tenemos la posibilidad de conocer a los personajes más que a través de su voz, la caracterización de éstos resulta de vital importancia. Muchos autores recomiendan escribir la biografía de sus personajes para que éstos tomen forma. Con esta información resultará más fácil proporcionarles diálogos fluidos y convincentes. "En la radio —dice McLeish— se expresa el carácter de una persona casi en su totalidad por lo que dice y la forma en que lo dice."[8]

Para caracterizar a un personaje hay que tomar en consideración sus características físicas: sexo, edad; las psicológicas, que definen su carácter: valiente, cobarde, tímido, nervioso; las socioeconómicas, que informan acerca de la clase social, el nivel económico y la ideología de los personajes. Otro factor que revela información es la ocupación o profesión del personaje.

Finalmente, y no por ello menos importante, es que los personajes deben ser contrastados en cuanto a la tesitura de sus voces para que el radioescucha los pueda identificar de manera inmediata.

d) El guión literario

Se refiere al relato completo en el que se incluye la totalidad de los elementos que se han analizado hasta ahora: las acciones en un tiempo y espacio definidos, la descripción de los personajes y los diálogos. De lo que se trata, al escribir un guión, es saber cómo contar una historia que active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del radioescucha.

---

[8] McLeish, Robert, *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1986, p. 239.

Todo guión dramatizado que parte de un referente real o imaginario requiere de una construcción dramática. La manera más sencilla es la que divide la exposición del guión —entendida como el desarrollo de un conflicto— en cuatro etapas:

1. **Planteamiento.** Se configuran los personajes principales, la situación o premisa del relato y el conflicto. Quién quiere qué, y quién o qué se oponen; al mismo tiempo se introduce al radioescucha en el clima de la obra radiofónica.

2. **Desarrollo y articulación del conflicto.** A partir de los términos expuestos en la etapa anterior, aquí se describe la evolución de las acciones del o de los protagonistas en la consecución de sus objetivos, con sus alternativas anecdóticas y la descripción progresiva de los hechos, en un crecimiento paulatino de interés.

3. **Culminación del conflicto.** Es el momento en que se define la historia: fracaso, éxito o postergación en la consecución del objetivo propuesto por los personajes o los hechos que han comenzado a plantearse en la primera etapa y se han desarrollado en la segunda. Aquí culmina un conflicto amoroso y su tensión dramática. Es el momento de máxima tensión o de "giro" en la historia.

4. **Desenlace.** Es la nueva etapa de relación entre los componentes de la historia después del giro efectuado en la culminación. El proceso de la acción que se describe ha pasado de un estado a otro a través de la culminación del conflicto.

Ésta es la base primigenia de la estructura dramática. El ordenamiento de estos componentes estructurales es modificable, pero cualquier cambio en el ordenamiento presupone cambios generales. Una definición simple y precisa de la palabra estructura es la que nos proporciona el diccionario: "disposición y orden de las partes de un todo". Un elemento no tiene valor por sí mismo, lo adquiere en la medida en que se relacione con los demás. La estructura es la disposición de los elementos que le da forma a la idea.

Los guionistas coinciden en que las estructuras narrativas pueden ser muy distintas entre sí, pero que en cualquier caso deben seguir un orden creciente y progresivo.

Funciones del diálogo

Una vez que se definen las características de los personajes, los diálogos fluirán fácilmente de acuerdo con el desarrollo del relato. Éstos deben estar escritos para ser dichos y no leídos, por lo que se recomienda que sean concentrados y sencillos.

Además de definir el carácter de los personajes y hacer avanzar la comprensión del relato, el diálogo sirve para ubicar la escena en un tiempo y espacio definidos. Asimismo, y sin caer en la obviedad, se debe reiterar, de cuando en cuando, el nombre de los personajes y la relación que guardan entre sí (padre, esposa, amigo).

Gracias al diálogo se pueden enlazar unas escenas con otras y darle mayor fluidez al relato.

Funciones del narrador

Este personaje clave, aunque no siempre indispensable en la dramatización radiofónica, tiene como funciones:

a) Sintetizar, en una radionovela, los hechos más sobresalientes al inicio de cada capítulo.



b) Contextualizar la historia. Un narrador, dice McLeish, "es esencialmente útil para facilitar una gran cantidad de antecedentes, o cuando han de hacerse grandes compendios o en aquellas partes que tienen muchas explicaciones y descripciones pero poca acción",[9] aunque es deseable que prevalezca la acción por encima de las descripciones y explicaciones.

c) Describir ambientaciones difíciles de identificar sonoramente.

d) Visualizar los rasgos físicos de los personajes.

e) Servir de personaje al mismo tiempo.

f) Aclarar, en caso de ambigüedad narrativa, las transiciones espacio-temporales.

No obstante que la figura del narrador ha sido un recurso milagroso para simplificar la adaptación radiofónica de obras literarias, algunos estetas de la radio, señala Balsebre, han cuestionado su existencia. "En 1936, Marynowsky, responsable del departamento dramático de Radio Polonia, abolió el uso de la figura del narrador en todas las emisiones de teatro radiofónico."[10]

e) El guión técnico

Este guión comprende los parámetros técnicos de la imagen radiofónica. No existe una fórmula universal para la presentación física de un guión radiofónico; es cuestión de costumbre. Lo importante es que todas las indicaciones sean cla-

---

[9] *Ibid.*, p. 244.
[10] Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 178.

ras y comprensibles para que cada uno de los miembros del equipo profesional que interviene en la representación sonora del guión sepa cómo, cuándo y qué tiene que hacer al momento de la grabación. Hay diversas maneras de presentar o diagramar un guión. En este inciso presento la diagramación del modelo McLeish/BBC con algunas añadiduras, que en la práctica profesional me ha dado excelentes resultados:

1. Todo guión debe tener una portada con los datos principales:
   a) Nombre de la estación.
   b) Nombre del programa o de la serie y el número del capítulo.
   c) El listado de los personajes y sus características.
   d) Nombre del productor o realizador.
   e) Nombre del guionista.
   f) Fecha.
2. La hoja debe ser escrita por una sola cara, para reducir a un mínimo el ruido en su manejo.
3. El guión debe escribirse a doble espacio, con el fin de permitir la escritura de modificaciones y anotaciones de los actores, del realizador y del musicalizador.
4. Sobre el margen izquierdo de cada hoja deben ir numeradas progresivamente todas las líneas (del uno al treinta) para facilitar la identificación de cada parlamento a todo el equipo de producción.
5. Después del número y sobre el margen izquierdo, se escriben con mayúsculas:
   a) El nombre del personaje que habla o en su defecto del narrador.
   b) Las indicaciones para los EFECTOS y la MÚSICA, se escriben con mayúsculas y entre paréntesis; además se subraya toda la línea o líneas que ocupen esta descripción.
6. Las instrucciones referentes a los efectos sonoros pueden ir intercaladas en el cuerpo del guión, siempre y cuando sean cortas y sencillas, para que le sirvan de orientación al actor en la forma de proyectar su voz: (PASOS DE 2NDO. A 1ER. PLANO) o de apoyo al tiempo de reacción adecuado al escuchar un efecto sonoro: (TOQUIDOS EN 2NDO. PLANO) o (TIMBRE DE TELÉFONO EN 1ER. PLANO). Si los planos y *travellings* sonoros acompañan simultáneamente la acción, hay que incluirlos en el cuerpo del guión. Si las indicaciones son detalladas y complejas, hay que ponerlas en un renglón aparte.

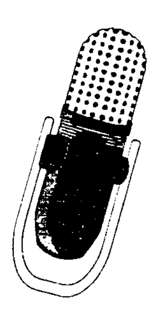
   El guionista debe describir las acciones con la mayor precisión y exactitud posibles. Si dice que Juan se va acercando, hay que especificar cómo camina, nerviosa o lentamente. Cuando la palabra está acompañada de una acción simultánea, hay que escribir la acción antes de la palabra, por ejemplo:

   SUSANA: (GOLPEANDO A CARLOS). ¡Maldito!, ¡lárgate, no quiero volver a verte en mi vida!

7. Las acotaciones para que el actor dé los matices o intenciones que debe imprimir a sus parlamentos, deben ponerse cuantas veces sean necesarias, siempre entre paréntesis y con mayúsculas. Por ejemplo: (NERVIOSO), (IRRITADO), (AMOROSO), (AGITADO), (INTERRUMPIENDO), etc. Del mismo modo, se marcan las (PAUSAS), los (SILENCIOS) o las (TRANSICIONES o TRANS.) cuando se quiere indicar al actor que debe dar un cambio de entonación dentro del mismo parlamento.
8. Las acotaciones musicales, reitero, deben escribirse entre paréntesis, en mayúsculas y subrayadas: (FADE IN MÚSICA/SE ESTABLECE Y SALE). Si se trata de un tema preciso, el guionista también lo especifica: (ENTRA EL CANTO DE LA SIBILA/TRACK 3 PERMANECE Y BAJA A FONDO). Las acotaciones musicales también pueden ir en el cuerpo del guión, siempre y cuando sean explícitas: (CHISPA MUSICAL), (GOLPE DRAMÁTICO), (MÚSICA DE TRANS.).
9. Las indicaciones espacio-temporales también van entre paréntesis, en mayúsculas y subrayadas: (INT. IGLESIA) (EXT./NOCHE JARDÍN). Debe indicarse de la misma manera las formas de paso de una escena a otra con los elementos de puntuación (FADE IN/OUT), (MEZCLA O CROSS), etcétera.
10. Numerar cada página progresivamente con el nombre del cuento o de la novela y el capítulo correspondiente. Estos datos sirven como guía para identificar las hojas de ese guión. Aunque parezcan insignificantes estos detalles, en el momento de la producción son decisivos, ya que con mucha facilidad los actores y el equipo de producción en general suelen revolver las hojas. Asimismo, con el paso del tiempo son de gran utilidad cuando sacamos los guiones del archivo y, por alguna extraña razón, las hojas de unos capítulos están mezcladas con las de otros.
11. La transcripción, y por tanto las copias de los guiones, deben ser muy claras, de tal suerte que no causen dudas o confusión a los actores en el momento de su lectura.
12. Cada cuartilla debe terminar en párrafo completo, ya que, por regla general, el actor pierde el ritmo de lectura al momento de cambiar la hoja o hay que repetir la escena porque se escuchó el ruido del papel.

Ésta es la técnica básica para escribir un guión radiofónico, donde todo está previsto y señalado, lo que garantiza un trabajo profesional. Se recomienda al lector que escriba o copie a máquina o en computadora unas páginas de un guión hasta que se familiarice con la técnica de éste.

Para una mayor comprensión de lo aquí expuesto, véase el anexo donde transcribo el guión del capítulo 32 de la radionovela *Germinal*.



Conclusiones

Hoy como nunca, la radio es una voz que se cuela por múltiples intersticios, que llega a escenarios diversos, que está presente en todas las latitudes del planeta. Nadie ignora que una causa de tal crecimiento es el arribo de las nuevas tecnologías, pero también la constatación de que la radio ha sabido hechizar durante décadas a un número cada vez mayor de escuchas, quienes encuentran en este medio un puente al asombro y una extraña propuesta de compañía.

Sin embargo, no deja de ser sorprendente la escasa reflexión formal que ha padecido la radio desde su nacimiento. El cine —por citar un ejemplo de otro medio de expresión artística— ha gozado desde sus inicios de una abundante reflexión intelectual. Los movimientos, escuelas, géneros que han surgido a lo largo de su historia siempre han sido acompañados de una amplia actividad teórica.

Ciertamente, la radio cuenta con estudios de importancia, mas no en el número que merece, y si bien ha aparecido una buena cantidad de obras enfocadas fundamentalmente al proceso de la producción, del estudio de los géneros y del guión radiofónico, prácticamente no existe la reflexión sobre la estética de la radio. Esto se debe quizás a que la radio se ha convertido en un medio fundamentalmente informativo y de programación musical, por lo que se diría que hay poco lugar para la expresión artística. A pesar de ello, no hay que olvidar que las formas artísticas de la radio no deben constreñirse al arte acústico o al radiodrama sino extenderse a otros formatos, como los periodísticos o de entretenimiento. Para ello es necesario emprender la aventura radiofónica que será más cabal en la medida que se conozcan y utilicen de manera creativa las herramientas propias del oficio. Esto enriquecería las opciones para un radioescucha que ya exige algo diferente, porque la forma de escuchar y la respuesta a lo escuchado están cambiando aceleradamente. Quien escucha tiene oídos cada día más atentos y se involucra en lo que se dice y en el cómo se dice. Si los radioescuchas siguen sólo representando cifras de audiencia para estudios de rentabilidad, no habrá diálogo sino un soliloquio barato. La apuesta debe ser por la creatividad, la mejor arma para descifrar la realidad y para aventurar ecos nuevos en la palabra, para ver y no sólo para oír, para nombrar lo oculto, para imaginar una conversación y no una perorata a la muchedumbre. La crea-

tividad en la radio apela al desarrollo del talento y, por tanto, a la vieja lucha por abrir espacios. Una batalla desigual a la que, sin embargo, no podemos renunciar. Tenemos en el arte una de las armas más certeras; sus elementos integran la memoria histórica y una visión crítica y lúdica del presente. Tradición y vanguardia que dinamizarían los contenidos de la radio.

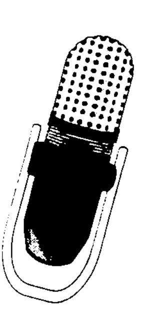
Este libro ha buscado ofrecer una guía en el uso de los elementos estéticos que interactúan en el quehacer radiofónico, particularmente en aquellos que se ligan con la expresión artística. Considero que la radio tiene una cercanía esencial con los códigos del arte, aunque en muchos casos, éstos no se han utilizado, sino que se les ha despreciado en razón de la urgencia y de la inmediatez que exige la transmisión de la información.

La radio es profundamente sugestiva en la medida en que el receptor elabora un mundo de imágenes sonoras evocadas a partir de la combinación de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. La imagen sonora —unidad mínima que se ubica en la parte medular del discurso radiofónico cuando nos movemos en los andamios de la expresión artística— ofrece una posibilidad concreta de poner en juego los sentidos de quien escucha y, al hacerlo, crea imágenes que se oyen y sonidos que se ven. La imagen sonora obliga al creador radiofónico a buscar un estilo. Si el verso es la esencia de la poesía, las imágenes sonoras son las células que dan vida y sustancia al discurso radiofónico. De ahí también la importancia del proceso estético de la adaptación radiofónica, que traduce imágenes literarias a imágenes sonoras.



Por otro lado, a partir de la década de 1930 el desarrollo tecnológico de la radio no sólo influyó de manera determinante en el nacimiento del cine sonoro, sino que hizo posible, gracias a las grabadoras, reconstruir y recrear el mundo real. Merced a esta posibilidad tecnológica se vencieron los riesgos inherentes a la transmisión en vivo, donde era imposible manipular el sonido. Las grabadoras hicieron posible el control absoluto del hecho sonoro; lo que propició la ruptura de la instantaneidad en radio y surgió el concepto de montaje sonoro expresivo, por medio del cual podemos organizar los sonidos y darles un sentido, un ritmo y una significación según ciertas condiciones de orden espacio-temporales para producir imágenes sonoras. Con ello se ampliaron las posibilidades creativas del arte acústico y del radiodrama, opciones que detonan una relación más definitiva entre radio y arte.

La imagen radiofónica ha pretendido contribuir a la reflexión de la expresión radiofónica como arte para dotar al lector de una serie de herramientas que le permitan acceder al discurso radiofónico, a la creación y a la producción de obras radiofónicas.



Anexos

- *La guerra de los mundos*
- Adaptación de la novela *Germinal*



Anexos

- *La guerra de los mundos*
- Adaptación de la novela [illegible]

LUNES 30 DE OCTUBRE DE 1938, 20:00 h/21:00 h

ORSON WELLS Y EL MERCURY THEATRE EN EL AIRE

LA GUERRA DE LOS MUNDOS

Primera parte

LOCUTOR: CBS y sus estaciones afiliadas presentan Orson Wells y el Mercury Theatre on the Air en una obra radiofónica de Howard Koch basada en la novela de H.G. Wells *La guerra de los mundos.*

MÚSICA: (CONCIERTO PARA PIANO DE TCHAIKOVSKY).

LOCUTOR: Señoras y señores, el director del Mercury Theatre y estrella de este programa, Orson Wells...

O. WELLS: Sabemos que en los primeros años del siglo XX, el mundo estaba siendo observado muy de cerca por inteligencias superiores a las del hombre y, sin embargo, mortales. Sabemos ahora que mientras los seres humanos estaban absortos en sus ocupaciones eran examinados y estudiados, quizá tan de cerca como puede estudiar un hombre con un microscopio las transitorias criaturas que pululan y se multiplican en una gota de agua. Con una perfecta suficiencia, los hombres corren de aquí para allá por el mundo ocupándose de sus pequeños asuntos con infinita seguridad de su imperio sobre este pequeño pedazo de materia heredada de la oscura noche misteriosa del tiempo y del espacio. Sin embargo, a través de un inmenso golfo etéreo, cerebros que eran en relación con los nuestros lo que los nuestros son en relación con los de los animales de la jungla, inteligencias vastas, frías y despiadadas contemplaban esta tierra con ojos de envidia y trazaban lenta y seguramente sus planes contra nosotros. En el año treinta y nueve del siglo XX la gran desilusión llegó. A finales de octubre los negocios iban mejor. La guerra había terminado. Había más empleos. Las ventas aumentaban. En esta específica tarde del 30 de octubre, la agencia Crossley calculó que 32 millones de personas estaban escuchando la radio.

LOCUTOR: (EN FADE IN). Durante las próximas veinticuatro horas no habrá cambios apreciables de temperatura. Se señala una ligera perturbación atmosférica de origen indeterminado sobre Nueva Escocia, lo que causa que una zona de depresión se desplace muy rápido hacia los estados del nordeste de los Estados Unidos, con posibilidad de lluvias, acompañadas de vientos fuertes. Temperatura máxima: 48 grados; mínima: 18. Este boletín meteorológico ha sido presentado por la Oficina Meteorológica del Gobierno.

Y ahora, nos trasladamos al "Meridiam Room" del hotel Park Plaza, en el centro de Nueva York, donde podrán escuchar la música de Ramón Roquello y su orquesta.

MÚSICA: (TEMA ESPAÑOL SE ESTABLECE Y FONDEA BREVEMENTE).

LOCUTOR 3: Buenas noches, damas y caballeros. Desde el "Meridiam Room" del hotel Park Plaza de la ciudad de Nueva York, les ofrecemos la música de Ramón Roquello y su orquesta. Ramón Roquello interpreta para empezar, *La Cumparsita*.

MÚSICA: (LA CUMPARSITA 17" Y FADE OUT)

LOCUTOR 2: Señoras y señores, interrumpimos nuestra música para ofrecerles un boletín informativo especial de la Intercontinental Radio News. Al veinte para las ocho, hora local, el profesor Farrell, del observatorio de Mount Jennings, de Chicago, Illinois, reporta haber observado varias explosiones de gases incandescentes, producidas a intervalos regulares en el planeta Marte. El espectroscopio señala que el gas es hidrógeno y se mueve en dirección a la Tierra a una velocidad considerable. El profesor Pierson, del observatorio de Princeton, confirma las observaciones de Farrell y describe el fenómeno como —cito— "un surtidor de llamas azules, disparado por un cañón" —fin de la cita—. Y ahora volvamos con Ramón Roquello y su música, que interpreta para ustedes, desde el "Meridiam Room" del hotel Park Plaza, situados en el centro de Nueva York.

MÚSICA: (SE ESTABLECE 20" HASTA TERMINAR/ APLAUSOS).

LOCUTOR 2: Y ahora una música que nunca pasa de moda, la popularísima Polvo de estrellas, (FADE IN MÚSICA) Ramón Roquello y su orquesta. (SE ESTABLECE LA MÚSICA 20" Y SALE EN FADE).

LOCUTOR 2: Señoras y señores, continuando con las noticias que les ofrecimos en nuestro boletín hace unos minutos, se nos informa que el Government Meteorological Bureau ha pedido a los grandes observatorios del país que mantengan una vigilancia astronómica sobre cualquier nueva perturbación que pueda producirse en el planeta Marte. Debido a lo inhabitual del suceso, hemos concertado una entrevista con el famoso astrónomo, el profesor Pierson, quien va a darnos su opinión sobre el hecho. En unos momentos nos trasladaremos al observatorio de Princeton en New Jersey. Mientras tanto continuamos con la música de Ramón Roquello y su orquesta.

MÚSICA: (FADE IN 20" Y SALE EN FADE OUT).

LOCUTOR 2: Estamos listos para trasladarnos al observatorio de Princeton, donde nuestro enviado Carl Phillips se entrevistará con el profesor Richard Pierson, el famoso astrónomo. Los trasladamos a Princeton, New Jersey.

PHILLIPS: Buenas tardes, señoras y señores, les habla Carl Phillips desde el observatorio de Princeton. Profesor Pierson, ¿podemos comenzar la entrevista?

PIERSON: Cuando usted quiera.

PHILLIPS: Profesor, le podría decir a nuestro auditorio lo que exactamente ve al observar el planeta Marte desde su telescopio.

PIERSON: Por el momento nada fuera de lo común. Un disco rojo nadando en un mar azul, con unas bandas transversales. Ahora, muy distinto porque Marte se encuentra hoy día a su punto lo más cercano de la Tierra... en oposición, como se dice.

PHILLIPS: Según usted, ¿qué significan esas bandas transversales, profesor Pierson?

PIERSON: Le aseguro que no son canales, señor Phillips, por más que ésa sea la hipótesis de los que imaginan que Marte está habitado. Desde el punto de vista científico, esas bandas son simplemente las consecuencias de las condiciones atmosféricas particulares del planeta.

PHILLIPS: Entonces, está poco convencido, en tanto que científico, de que en Marte no existe inteligencia viviente como la conocemos.

PIERSON: Para ser exacto, debería decir que existe una posibilidad en un millón.

PHILLIPS: Sin embargo, ¿cómo se explica que irrupciones de gas hayan podido sobrevenir a intervalos irregulares a la superficie del planeta?

PIERSON: Señor Phillips, no le puedo explicar.

PHILLIPS: A propósito, profesor, para satisfacer la curiosidad de nuestro auditorio, ¿nos podría decir qué tan lejos está Marte de la Tierra?

PIERSON: Aproximadamente a 64 millones de kilómetros.

PHILLIPS: Parece una distancia suficientemente segura (TRANS). Un momento, señoras y señores, el profesor Pierson acaba de recibir un mensaje. Mientras termina de leerlo, le recuerdo que estamos transmitiendo en directo desde el observatorio de Princeton, New Jersey, donde estamos entrevistando al astrónomo de reputación mundial, el profesor Pierson... Un momento, por favor. El profesor Pierson me pasa el mensaje que acaba de recibir... Profesor, ¿puedo leer este mensaje a nuestro auditorio?

PIERSON: Por supuesto.

PHILLIPS: Voy a leerles un telegrama enviado al profesor Pierson por el doctor Gray del Museo de Historia Natural de Nueva York. "21:00 h. 15' del este. Sismógrafo registra una sacudida sísmica en un radio de 32 km de Princeton. Por favor, investigue. Firmado por Lloyd Gray, director del Departamento de Astronomía"... Profesor Pierson, ¿este acontecimiento podría tener alguna relación con las perturbaciones observadas en Marte?

PIERSON: Difícilmente, señor Phillips. Se trata de un meteorito de un tamaño fuera de lo común y su caída en este momento es mera coincidencia. Sin embargo, vamos a comenzar a investigar, mientras la luz del día lo permita.

PHILLIPS: Gracias, profesor. Señoras y señores, los últimos diez minutos les hemos estado hablando desde el observatorio de Princeton para llevar hasta ustedes una entrevista especial con el profesor Pierson, astrónomo de renombre. Al micrófono. Carl Phillips. Regresamos la señal a los estudios de Nueva York (FADE IN MÚSICA DE PIANO 8").

LOCUTOR 2: Señoras y señores, les transmitimos el último boletín informativo desde la Intercontinental Radio News. Toronto, Canadá. El profesor Morse, de la Universidad de McMillan, informa haber observado un total de tres explosiones en el planeta Marte, entre las 7:45 p.m. y las 9:20 p.m., hora del este. Ello confirma informaciones anteriores recibidas de observatorios norteamericanos. En estos momentos nos llega de un lugar más cercano una nota especial de Trenton, New Jersey. En ella se dice que, a las 8:50 p.m., un enorme objeto en llamas, al parecer un meteorito, ha caído en una granja en las cercanías de Groves Mill, New Jersey, a 32 km de Trenton. El resplandor fue visible en un radio de varios cientos de kilómetros y el ruido del impacto se escuchó en el norte hasta Elizabeth. Hemos destacado un equipo móvil especial al lugar, y nuestro enviado Carl Phillips les hará una descripción tan pronto como pueda llegar allí desde Princeton. Entre tanto, los trasladamos al hotel Martinet, de Brooklyn, donde Boby Millete y su orquesta les ofrecerán un programa de música para bailar.

MÚSICA: (FADE IN MÚSICA 22"/FADE OUT).

LOCUTOR: Los trasladamos ahora a Groves Mill, New Jersey.
(RUIDO DE MULTITUD/ SIRENAS DE POLICÍA).

PHILLIPS: Señoras y señores, les habla de nuevo Carl Phillips desde la granja de Wilmuth, en Groves Mill, New Jersey. El profesor Pierson y yo hemos cubierto en diez minutos los 17 km que hay desde Princeton hasta aquí. Bien, no sé por dónde empezar a describirles la extraña escena que se desarrolla ante mis ojos, como escapada de las Mil y Una Noches modernas. Acabo de llegar. Todavía no he podido echar un vistazo. Creo que aquí está. Sí, creo que es la... cosa exacta-

mente delante de mis ojos, medio enterrada en un hoyo. Debió haber caído con una fuerza terrible. El suelo está cubierto por las ramas de un árbol que el objeto en su caída debió haber hecho añicos. Lo que puedo ver del... objeto mismo no guarda mucha semejanza con un meteoro, por lo menos, con los meteoros que he visto. Parece más bien un enorme cilindro. Tiene un diámetro de... ¿Cuánto diría usted, profesor?

PIERSON: Unos treinta metros.

PHILLIPS: Unos treinta metros... El metal que lo recubre es... bueno, nunca he visto nada parecido. El color es una especie de blanco amarillento. Los espectadores más curiosos se empujan ahora para acercarse al objeto, a pesar de los esfuerzos de la policía para contenerlos. Me están obstruyendo la vista. ¿Querría apartarse, por favor?

POLICÍA: Apártense. Apártense.

PHILLIPS: Nos encontramos con el señor Wilmuth, dueño de la granja quien seguramente tiene cosas interesantes que decirnos... Señor Wilmuth, ¿podría decirle a nuestro auditorio todo lo que sepa de este inusual invitado que cayó en su granja?

WILMUTH: (2 PLANO). Estaba escuchando la radio.

PHILLIPS: Más cerca y más fuerte, por favor.

WILMUTH: ¿Qué?

PHILLIPS: Más fuerte, por favor.

WILMUTH: Sí (SE ACLARA LA GARGANTA). Estaba medio adormilado escuchando la radio cuando el profesor comenzó a hablar de Marte. Yo estaba mitad dormido, mitad..

PHILLIPS: (LO INTERRUMPE). Sí, señor Wilmuth. Y entonces, ¿qué paso?

WILMUTH: Como le decía, estaba escuchando la radio; ¿cómo decirle?, mitad...

PHILLIPS: (LO INTERRUMPE). Sí, señor Wilmuth, ¿y entonces vio algo?

WILMUTH: No inmediatamente. Primero oí algo.

PHILLIPS: ¿Y qué oyó?

WILMUTH: Un soplido. Como: zzzzzzzz... como una especie de fuego artificial.

PHILLIPS: ¿Y luego?

WILMUTH: Me asomé a la ventana y hubiera jurado que estaba durmiendo y que estaba soñando.

PHILLIPS: (IMPACIENTE). Sí.

WILMUTH: Vi, cómo decirle, una luminosidad verdosa que caía.

PHILLIPS: ¿Tuvo miedo, señor Wilmuth?

WILMUTH: Yo, bueno, no estoy muy seguro. Creo que estaba, ¿cómo decirle?, algo atontado.

PHILLIPS: Gracias, señor Wilmuth.

WILMUTH: ¿Quiere que le diga algo más?

PHILLIPS: No, no... Así está bien. Señoras y señores, acaban de escuchar al señor Wilmuth, dueño de la granja donde cayó el objeto. Quisiera poder comunicarles esta atmósfera... el escenario de esta... fantástica escena. Cientos de automóviles se encuentran estacionados en un campo ubicado a mi espalda. La policía está tratando de acordonar el camino que conduce a la granja, pero no sirve de nada. Sus faros se concentran sobre el hoyo donde se encuentra medio enterrado el objeto... Algunos de los más arriesgados se están acercando al borde... Sus siluetas se recortan contra el resplandor del metal. Un hombre pretende tocar la cosa..., está discutiendo con un policía..., el policía se sale con la suya... Señoras y señores, hay algo que se me ha olvidado mencionar con toda esta agitación, pero que se está haciendo cada vez más fuerte. Quizá lo hayan percibido ustedes en sus aparatos de radio. Escuchen (UN LIGERO ZUMBIDO MUY DE FONDO). ¿Lo oyen? Se trata de un curioso zumbido que parece salir del interior del objeto. Acercaré el micrófono. Así (ZUMBIDO MÁS PRESENTE). Ahora nos encontramos a menos de 10 metros de distancia. ¿Pueden oírlo ahora? Profesor Pierson, ¿podría decirnos a qué se debe ese ruido del interior de la cosa?

PIERSON: Posiblemente al desigual enfriamiento en su superficie.

PHILLIPS: ¿Cree usted todavía que se trata de un meteoro, profesor?

PIERSON: No sé qué pensar. La envoltura de metal es, sin duda, extraterrestre... No se encuentra en la Tierra. El roce con la atmósfera terrestre suele producir aguje-

ros en los meteoritos, pero esta cosa es lisa y, como puede ver, de forma cilíndrica.

PHILLIPS: Un momento. Está ocurriendo algo. Señores y señoras, es algo terrorífico. El extremo de la cosa está empezando a moverse. La parte superior ha comenzado a dar vueltas como un tornillo. La cosa debe estar hueca.

VOCES: Se está moviendo.
Mira, la maldita cosa se está destapando.
Atrás. Atrás les digo.
Quizá haya hombres que intenten salir.
Está al rojo vivo, va a arder.
Atrás, que esos idiotas se echen atrás.
(EL SONIDO DE UNA ENORME PIEZA DE METAL CAE).
(ATERRADOS). Está abierta. Se ha soltado la tapa.
Cuidado. Échense para atrás.

PHILLIPS: Señoras y señores, se trata de una cosa terrorífica que no he presenciado nunca. Un momento, alguien se está deslizando fuera de la abertura superior. Alguien o algo. Puedo ver cómo los discos luminosos miran desde el agujero negro..., ¿son ojos? Podría tratarse de una cara. Podría tratarse de... (GRITO DE ESPANTO DE LA MULTITUD). Dios santo, algo está saliendo de la sombra, retorciéndose como una serpiente gris. Ahora otro, otro y otro. Parecen tentáculos. Sí. Puedo ver el cuerpo de la cosa. Es grande como un oso y brilla como el cuero mojado. Pero ese rostro. Es... indescriptible. Me cuesta trabajo obligarme a seguir mirándolo. Los ojos son negros y brillan como los de una serpiente. La boca tiene forma de V y la saliva cae de sus labios sin borde, que parecen temblar o palpitar. El monstruo, o lo que sea, apenas puede moverse. Parece paralizado por... seguramente por la gravedad o algo similar. La cosa se está levantando. La multitud retrocede. Ya han visto bastante. Se trata de una experiencia extraordinaria. No puedo encontrar palabras... Mientras hablo estoy transportando el micrófono. Me veo obligado a suspender este reportaje hasta que haya encontrado un nuevo emplazamiento. Volveré dentro de un minuto (FADE OUT AMBIENTE A MÚSICA DE PIANO 10").

LOCUTOR 2: Les estamos ofreciendo un relato presencial de lo que está sucediendo en la granja de Wilmuth, en Groves Mill, New Jersey (MISMA MÚSICA SUBE 8" Y FADE OUT). Regresamos de nuevo con Carl Phillips en Groves Mill.
(PATRULLAS Y MULTITUD DE FONDO).

PHILLIPS: Señoras y señores —¿estoy al aire?—, señoras y señores, aquí estoy de nuevo, detrás de una pared contigua al jardín del señor Wilmouth. Desde aquí puedo contemplar la escena entera.

Les daré todos los detalles mientras pueda seguir hablando. Mientras pueda ver. Han llegado más policías de refuerzo. Unos treinta agentes están formando un cordón frente a la fosa. Ahora no hace falta obligar a retroceder a la multitud. Se sienten contentos con mantenerse a distancia. El capitán está hablando con alguien. No podemos ver quién es. Ah, sí, creo que es el profesor Pierson. Sí, es él. Ahora ha desaparecido. El profesor se ha desplazado hacia un lado, estudiando el objeto, mientras el capitán y dos policías avanzan con algo en la mano. Ahora puedo verlo. Se trata de un pañuelo blanco atado a una rama, una bandera de tregua. Si estas criaturas saben lo que significa..., lo que quiere decir... Esperen. Está pasando algo (UN ZUMBIDO AUMENTA EN INTENSIDAD). Una especie de bulto está surgiendo del hoyo. Puedo divisar un pequeño haz de luz luminoso que se refleja en un espejo. ¿De qué se trata? Un chorro de llamas sale de ese espejo y se dirige contra los hombres que avanzan. ¡Los golpea de lleno! ¡Dios santo, están ardiendo! (GRITOS Y ALARIDOS DESGARRADORES). Ahora el campo entero se ha incendiado... (EXPLOSIÓN). Los árboles..., los graneros..., los depósitos de gasolina de los automóviles se están extendiendo por todas partes. Ellos vienen para acá. Están aproximadamente a unos veinte metros... a mi derecha (SE CORTA LA COMUNICACIÓN ANTES DE QUE TERMINE LA ÚLTIMA VOCAL/ SILENCIO 8").

LOCUTOR 2: Señoras y señores, debido a circunstancias ajenas a nuestra voluntad, nos vemos imposibilitados a continuar nuestra emisión desde Grovers Mill. Evidentemente tenemos problemas con la transmisión, pero regresaremos al lugar de los hechos en cuanto nos sea posible. Mientras tanto, hemos recibido otro boletín desde San Diego, California. El profesor Indellkoffer, en un banquete de la California Astronomical Society, ha expresado la opinión de que las explosiones de Marte no son, indudablemente, más que fuertes perturbaciones volcánicas de la superficie del planeta. Continuamos ahora con nuestro intermedio de piano (ENTRA PIANO 10" Y FADE OUT).

Señoras y señores, me acaban de entregar un mensaje transmitido por teléfono desde Grovers Mill. Un momento, por favor. Por lo menos cuarenta personas, entre las que se encuentran seis policías, yacen muertas en un campo situado al este del pueblo de Grovers Mill y sus cuerpos están quemados y retorcidos hasta ser irreconocibles. Van a escuchar ahora al brigadier Montgomery Smith, jefe de la milicia del estado en Trenton, New Jersey.

SMITH: El gobernador de New Jersey me ha pedido que queden bajo la ley marcial los condados de Mercer y Middlesex, por el oeste hasta Princeton, y hasta Jamesburg, por el este. No se permitirá a nadie la entrada a esa zona si no tiene un pase especial expedido por las autoridades militares o del Estado. Cuatro compañías militares se dirigen ahora desde Trenton a Grovers Mill para ayudar a evacuar los hogares que se encuentran dentro del radio de las operaciones militares. Muchas gracias.

LOCUTOR 2: Han escuchado ustedes al general Montgomery Smith, jefe de la milicia del estado en Trenton. Entretanto, hemos recibido más detalles de la catástrofe de Grovers Mill. Las extrañas criaturas, después de lanzar su mortal ataque, se han retirado a su hoyo sin hacer ningún intento para impedir los esfuerzos de los bomberos por recobrar los cuerpos y extinguir el fuego. Los servicios de bomberos del condado de Mercer están uniendo sus fuerzas para luchar contra las llamas que amenazan a la región entera.
No nos ha sido posible establecer contacto con nuestro equipo especial destacado en Grovers Mill, pero esperamos poder devolverles la conexión lo antes posible. Mientras tanto, los trasladamos... un momento, por favor (PAUSA LARGA).
Señoras y señores: me acaban de informar de que, por fin, hemos establecido contacto con un testigo presencial de la tragedia. El profesor Pierson ha sido localizado en una granja cercana a Grovers Mill, en la que se ha instalado un puesto de observacion de emergencia. En tanto que científico, les dará su versión de la desgracia. A continuación escucharán al profesor Pierson en comunicación directa. Profesor Pierson.

PIERSON: No puedo darles ninguna explicación científica respecto a las criaturas que se encuentran en el cilindro de Grovers Mill. No puedo decirles nada definitivo..., ni sobre su naturaleza, ni sobre su origen, ni sobre sus intenciones aquí en la Tierra. Acerca de su instrumento de destrucción, puedo aventurar alguna explicacion hipotética. A falta de un mejor término, me referiré a su misteriosa arma como el rayo-ardiente. Resulta claro que esas criaturas poseen conocimientos científicos mucho más avanzados que los nuestros. Creo que son capaces de generar de alguna forma, un intensísimo calor en una cámara de no-conductividad. Pueden proyectar este intenso calor en forma de un haz paralelo contra cualquier objeto que escojan, por medio de un pulido espejo parabólico de materia desconocida, de manera bastante semejante al espejo de un faro cuando proyecta un rayo de luz. Ésta es mi teoría sobre el origen del rayo-ardiente.

LOCUTOR 2: Gracias, profesor Pierson. Señoras y señores: ha llegado un boletín informativo de Trenton. Se trata de una breve noticia en la que se nos comunica que el cuerpo carbonizado de Carl Phillips ha sido identificado en el hospital de Trenton. Aquí tenemos otro boletín de Washington, D.C. De la oficina del director de la Cruz Roja nacional, se informa que diez equipos de enfermeros de emergencia de la Cruz Roja han sido enviados al cuartel general de la milicia del estado, situado en las afueras de Grovers Mill, New Jersey. Aquí tenemos otra nota de la policía del estado, en Princeton Junction. Los incendios de Grovers Mill y sus alrededores están bajo control. Los observadores informan que todo está tranquilo en la fosa y no hay signos de vida en la boca del cilindro... Y ahora, señoras y señores, tenemos aquí un mensaje especial de Harry McDonald, vicepresidente encargado de las operaciones.

MCDONALD: Hemos recibido una petición de la milicia de Trenton para poner a su entera disposición todos los medios de radiotransmisión. Debido a la gravedad de la situación y creyendo que la radio, en todas las circunstancias, tiene la responsabilidad de servir al interés público, ponemos nuestros medios a disposición de la milicia del estado de Trenton.

LOCUTOR 2: Los trasladamos ahora al cuartel general de la milicia del estado, en las cercanías de Grovers Mill, New Jersey.

LANSING: Aquí el capitán Lansing del cuerpo de transmisiones de la milicia del estado, encargado de las operaciones militares en los alrededores de Grovers Mill. La situación, resultado de la presencia de criaturas no identificadas, está bajo completo control. El objeto cilíndrico está rodeado por ocho batallones de infantería, sin piezas pesadas pero armados de manera adecuada con fusiles y metralletas. Toda causa de alarma, si es que hubiera alguna, está totalmente injustificada. Estas "cosas" o lo que sean no se atreverán a sacar la cabeza fuera de la fosa. Puedo ver su escondite gracias a la luz de los proyectores. Con todos sus presumibles recursos, esas criaturas no pueden pelear contra una artillería pesada. De todas formas, es una misión interesante para las tropas. Puedo contar sus uniformes kaki... Parece una verdadera guerra. Parece que hay una ligera humareda en el bosque bordeando la rivera de Millstone. Seguro el humo de algún campamento. Bien, pronto deberíamos entrar en acción. Una de las compañías se desplaza por el lado izquierdo. Un ataque rápido y todo habrá acabado (TRANS).

Un momento. Veo algo en la parte superior del cilindro. No, sólo es una sombra. Ahora las tropas están alrededor de la granja Wilmuth. Setecientos hombres armados se aproximan al viejo tubo de metal. Un momento, no es una sombra. Es algo que se mueve... de metal blindado..., una especie de escudo que sale del cilindro. Cada vez se eleva más. Diablos, tiene piernas... en realidad, descansa sobre una especie de armadura de metal. Ahora es más alto que los árboles, y los faros se concentran sobre él. Esperen un momento (SILENCIO 7").

LOCUTOR 2: Señoras y señores. Tengo que hacer una grave declaración. Por increíble que pueda parecer, tanto las observaciones científicas realizadas como las que hemos podido presenciar con nuestros ojos, nos llevan a la necesaria conclusión de que estos extraños seres que han aterrizado la noche de hoy en la granja de New Jersey constituyen la vanguardia de un ejército invasor del planeta Marte.

La batalla que se ha desarrollado esta noche en Grovers Mill ha terminado con una de las derrotas más asombrosas que ha sufrido ejército alguno en los tiempos modernos: siete mil hombres, armados con rifles y ametralladoras, se han enfrentado contra una sola máquina de guerra de los invasores de Marte. Sólo quedan 120 supervivientes, el resto yace en el campo de batalla, entre

Grovers Mill y Plainsboro, después de haber sido aplastados y pisoteados hasta morir por los pies del monstruo o convertidos en cenizas por su rayo ardiente. El monstruo reina ahora en la zona central de New Jersey y, de hecho, ha partido por la mitad al estado. Las líneas de comunicación están interrumpidas desde Pennsylvania hasta el océano Atlántico. Las vías ferroviarias están levantadas y el servicio entre Nueva York y Filadelfia es irregular, a menos que se dé un rodeo tomando alguno de los trenes que pasan por Allentown y Phoenixville. Las carreteras principales del norte, sur y oeste se hallan obstruidas por una masa humana frenética. La policía y las reservas del ejército resultan impotentes para controlar esta loca huida. A este ritmo, pensamos que mañana los fugitivos habrán hecho que la población normal de Filadelfia, Camden y Trenton se haya duplicado. En estos momentos se ha declarado la ley marcial en todo New Jersey y al este de Pennsylvania. Y ahora los trasladamos a Washington para llevar hasta ustedes una emisión especial de emergencia nacional..., el Secretario de Gobernación.

SECRETARIO: Ciudadanos de la nación: no intentaré ocultar la gravedad de la situación con que se enfrenta el país, ni la preocupación del gobierno por proteger las vidas y bienes de todos. No obstante, quisiera convencerlos —a todos, ciudadanos particulares y funcionarios públicos— de la urgente necesidad de conservar la calma y desarrollar una acción resuelta. Afortunadamente, este formidable enemigo se encuentra aún confinado a una zona relativamente pequeña, y podemos confiar en las fuerzas militares para mantenerlo en ella. Mientras tanto, confiamos en que continuaremos llevando a cabo nuestros deberes, de forma que podamos hacer frente a este adversario destructor como una nación unida, valiente y decidida a preservar la supremacía humana sobre la Tierra. Gracias.

LOCUTOR: Acaban de oír al Secretario de Gobernación desde Washington. Tenemos demasiados boletines para leerlos aquí en el estudio. Se nos informa que la zona central de New Jersey no se puede comunicar por radio debido a los efectos del rayo-ardiente sobre las líneas del tendido y la maquinaria productora de energía eléctrica. Aquí tenemos un boletín especial de Nueva York. Se han recibido telegramas de corporaciones científicas inglesas, francesas y alemanas ofreciendo su ayuda. Los astrónomos señalan continuas explosiones de gas, a intervalos regulares, en el planeta Marte. La opinión general es que las fuerzas del enemigo se verán reforzadas por otros cohetes espaciales. Se intenta localizar al profesor Pierson, de Princeton, que ha visto de cerca a los marcianos. Se teme que haya perecido en la reciente batalla. Langham Field, Virginia: aviones de reconocimiento informan de la presencia sobre las copas de los árboles de tres artefactos marcianos que se dirigen hacia el norte en dirección de Summerville, mientras la poblacion comienza a huir. No hacen empleo del rayo-ardiente aunque avanzan con la velocidad de un tren rápido, se desplazan cuidadosamente. Parecen evitar, conscientemente, la destruccion

de las ciudades y del campo. No obstante, se detienen para arrancar líneas eléctricas, puentes y vías de ferrocarril. Su objetivo es, al parecer, aplastar toda resistencia, paralizar las comunicaciones y desorganizar a la sociedad humana.

Ha llegado un nuevo boletín de Basking Ridge, New Jersey: cazadores de mapaches se han tropezado con un segundo cilindro, similar al primero, enterrado en un pantano, a 32 km al sur de Morristown. Algunas unidades del ejército se dirigen hacia allí desde Newark, a fin de volar este segundo aparato invasor antes de que el cilindro pueda ser abierto y montada la máquina de guerra. Están ocupando posiciones al pie de Watchung Mountains. Otro boletín, desde Langham Field, Virginia: los aviones de exploración informan que las máquinas enemigas ahora son tres, y han aumentado la velocidad de su desplazamiento hacia el norte, pasando sobre casas y árboles con prisa evidente para unirse con sus aliados del sur de Morristown. Han sido vistas también otras máquinas al este de Middlesex por un operador de teléfonos, a menos de 16 km de Plainfield. Tenemos un boletín de Winston Field, Long Island: una flotilla de bombarderos del ejército, que lleva explosivos pesados, se dirige hacia el norte en persecución del enemigo. Son precedidos por aviones de exploración que actúan en calidad de guías para no perder de vista al enemigo. Un momento, por favor. Señoras y señores: hemos establecido conexiones especiales con los puestos de artillería de los pueblos adyacentes, a fin de poder proporcionarles noticias directas de la zona por donde avanza el enemigo. En primer lugar, los trasladamos a la batería del puesto veintidós de artillería, situado en las afueras de Watchung Mountains.

OFICIAL: Alcance, treinta y dos metros.

ARTILLERO: Treinta y dos metros.

OFICIAL: Lanzamiento, treinta y nueve grados.

ARTILLERO: Treinta y nueve grados.

OFICIAL: Fuego (EXPLOSIÓN DE ARTILLERÍA... PAUSA).

OBSERVADOR: Ciento veintisiete a la derecha.

OFICIAL: Cambio de alcance... treinta y un metros.

ARTILLERO: Treinta y un metros.

OFICIAL: Fuego (EXPLOSIÓN DE ARTILLERIA... PAUSA).

OBSERVADOR: Le dimos a uno. Se detienen. Los otros intentan repararlo.

OFICIAL: ¡Dáte prisa, ajusta el tiro! Cambio treinta metros.

ARTILLERO: Treinta metros.

OFICIAL: Lanzamiento... veintisiete grados.

ARTILLERO: Veintisiete grados.

OFICIAL: Fuego (EXPLOSIÓN DE ARTILLERÍA... PAUSA).

OBSERVADOR: No veo el punto de impacto.

OFICIAL: ¿Qué es eso?

OBSERVADOR: Un humo negro. Viene en esta dirección. Al parecer viene del suelo. Se propaga rápidamente.

OFICIAL: Ponte la máscara de gas (PAUSA). Mantente listo para disparar. Dirígete a treinta y cuatro metros.

ARTILLERO: Treinta y cuatro.

OFICIAL: Fuego (EXPLOSIÓN DE ARTILLERÍA... PAUSA).

OBSERVADOR: No veo nada. El humo se aproxima.

OFICIAL: Toma posición (TOSE).

OBSERVADOR: Veintitrés metros (TOSE).

OFICIAL: (TOSIENDO). Veintitrés metros.

ARTILLERO: (TOSIENDO). Veintitrés metros.

OBSERVADOR: (TOSIENDO). Lanzamiento, treinta y dos grados.

OFICIAL: (TOSIENDO). Treinta y dos grados (TOSE Y FADE OUT).
(SONIDO DE MOTOR DE AVIÓN EN PRIMER PLANO Y BAJA A FONDO).

TENIENTE: Avión bombardero, V-8-43, de Bayonne, New Jersey, teniente Voght, comandando el bombardero ocho. Mensaje al comandante Fairfax, Langham Field... Aquí Voght, mensaje al comandante Langham Field... Máquinas enemigas en tres pies ahora a la vista. Reforzadas por tres máquinas de cilindro de Morristown... Seis en total. Una máquina estropeada parcialmente. Probable-

mente alcanzada por la artillería de Watchung Mountains. Una nube de tinta negra se derrama sobre el piso... de gran densidad y de naturaleza desconocida. Ninguna señal de rayo ardiente. El enemigo toma hacia el este, atravesando el río Passaic del barrio de Jersey. Otro toma la ruta aérea de Pulasky. Evidentemente su objetivo es llegar a la ciudad de Nueva York (PAUSA). Destruyen una estación de alta tensión (PAUSA). Las máquinas están cerca una de la otra, y estamos listos para atacar. Los aviones dan vuelta y están listos para lanzarse (PAUSA). En mil yardas y estaremos sobre el primero (PAUSA). Ochocientas yardas (PAUSA). Seiscientas (PAUSA). Cuatrocientas (PAUSA). Doscientas (PAUSA). Ahí vamos. El gigante levanta el brazo (PAUSA).
(SONIDO DE ALARMA Y PERMANECE INTERMITENTE). Un relámpago verde. ¡Nos arrojan llamas! (DESESPERÁNDOSE CADA VEZ MÁS). Doscientos pies. Los comandos no responden, no hay posibilidad de lanzar las bombas. No hay más que descender en picada sobre ellos (MOTOR DE AVIÓN A PRIMER PLANO). Descendemos sobre el primero. El motor pierde impulso (SILENCIO).

OPERADOR 1: Aquí Bayonne, New Jersey, llamando a Langham Field... Aquí Bayonne, New Jersey, llamando a Langham Field... Responda, por favor... Responda, por favor...

OPERADOR 2: Aquí Langham Field... Adelante.

OPERADOR 1: Ocho aviones bombarderos han sido atacados por las máquinas trípodes enemigas en la llanura de New Jersey. Todas destruidas. Una máquina enemiga destruida. El enemigo lanza una espesa humareda negra en dirección de (SE CORTA LA COMUNICACIÓN).

OPERADOR 3: Aquí Newark, New Jersey... Aquí Newark, New Jersey... Atención! Un humo negro envenenado se propaga desde el barrio de Jersey. Vuelven al camino del sur. Las máscaras de gas no funcionan. Ordenen a la población que se mueva a los lugares abiertos. Automovilistas, tomen las carreteras 7, 23, 24... Eviten las zonas de congestionamiento. El humo se expande ahora sobre el bulevard Raymond... (SILENCIO).

OPERADOR 4: 2X2L... llamando a CQ... 2X2L llamando a CQ... 2X2L llamando a 8X3R. Por favor, responda...

OPERADOR 5: Aquí 8X3R... respondiendo a 2X2L.

OPERADOR 4: ¿Me escucha?... ¿Me escucha?... Responda, por favor. ¿Dónde se encuentra, 8X3R?... ¿Qué pasa?... ¿Dónde está? (SILENCIO 8"/ ENTRA RUIDO DE TREN Y SALE/ CAMPANAS DE FONDO).

LOCUTOR: Les hablo desde la azotea del edificio de la emisora, en la ciudad de Nueva York. Las campanas que están escuchando advierten a la población que debe

evacuar la ciudad ante la proximidad de los marcianos. Se calcula que durante las últimas horas, tres millones de personas se han dirigido por las carreteras hacia el norte; la carretera turística de Hutchison River Parkway, sigue abierta a la circulación. Deben evitarse los puentes de Long Island... están completamente embotellados. Todas las comunicaciones con la costa de Jersey se han interrumpido hace diez minutos. No hay más defensa. Nuestro ejército ha sido aniquilado..., la artillería, la aviación, todo ha sido aniquilado. Ésta es, sin duda, la última transmisión radiofónica. Permaneceremos aquí hasta el final... La gente asiste a un servicio religioso que se celebra a nuestros pies... en la catedral. Mirando hacia el puerto puedo ver toda clase de embarcaciones sobrecargadas de fugitivos, que se alejan de los muelles (EN TERCER PLANO SIRENAS DE BARCO). Las calles se encuentran totalmente embotelladas. El ruido de la multitud es semejante al del primer día del año. Un momento... Ahora puede verse al enemigo sobre las Palisades. Son cinco máquinas enormes. La primera está cruzando el río. Puedo verla desde aquí, atravesando el Hudson como un hombre podría saltar un arroyo... Me entregan una nota... Están cayendo en todo el país cilindros marcianos. Uno en las afueras de Buffalo, otro en Chicago, San Luis... Todo parece estar orquestado en cuanto a la hora y el lugar... En estos momentos, la primera máquina está llegando a la otra orilla. Permanece erguida, contemplando la ciudad. Su cabeza de acero, cubierta por una especie de caperuza, está a la misma altura que los rascacielos. Está esperando a las otras. Se elevan en el West Side como una línea de nuevos edificios... Ahora levantan sus manos de metal. Éste es el final. Brota humo... humo negro que se extiende sobre la ciudad. La gente de la calle puede ahora percibirlo. Corren hacia el East River... cientos de ellos, que van cayendo como ratas. Ahora el humo se extiende más rápidamente. Ha llegado ya a Times Square. La gente intenta escapar de él; pero es inútil, caen como moscas. Ahora el humo atraviesa la Sexta Avenida..., la Quinta Avenida... (COMIENZA A TOSER), está a cien metros..., a cincuenta metros... (CAE AL PISO) (SILENCIO).

OPERADOR 4: 2X2L llama a CQ... 2X2L llama a CQ... 2X2L llama a CQ... Nueva York... ¿No hay nadie escuchando?... No hay nadie... 2X2L... (SILENCIO).

LOCUTOR: Están escuchando la CBS que les presenta a Orson Wells y el Mercury Theatre on the Air en una dramatización original de *La guerra de los mundos*, de H.G. Wells. La emisión continuará después de una breve pausa.
Esta es la Columbia... Broadcasting System (PAUSA).
(ENTRA MÚSICA Y PERMANECE UNOS SEGUNDOS).

RADIO EDUCACIÓN

ADAPTACIÓN DE LA NOVELA **GERMINAL**

Capítulo treinta y dos

PERSONAJES:

Narrador

Esteban

Catalina

Chaval

Constance

Zacarías

Negrel

ADAPTACIÓN RADIOFÓNICA:

Lidia Camacho

NOVIEMBRE DE 1988

GERMINAL CAP. 32 P. 1

LOCUTOR: El Instituto Francés de América Latina, la Alianza Francesa de México y Radio Educación presentan: *Germinal*, una novela del escritor francés Emile Zola.

(SUBE MÚSICA DE LA RÚBRICA Y FONDEA A NARRACIÓN/EFECTO DE MINA DE 1er. PLANO A 2do. PLANO).

NARRADOR: En la superficie de la mina todo el patio se había hundido con sus edificios; y los que estaban sufriendo las consecuencias directamente trataban de sobrevivir en el fondo de la mina. Catalina y Esteban se habían quedado atrás del grupo.

EFECTOS: (SE OYEN DETONACIONES LEJANAS/ MOVIMIENTO DEL AGUA QUE LES LLEGA A LA CINTURA).

CATALINA: (CANSADÍSIMA). Ya no puedo más, Esteban; estoy muerta de cansancio y de miedo.

ESTEBAN: Cuélgate de mi cuello, voy a cargarte.

CATALINA: No, deja, no puedo dar un paso más; prefiero morir en seguida.

ESTEBAN: (CARGÁNDOLA). Anda, vamos.

EFECTOS: SE VIENE ABAJO UN ENORME BLOQUE QUE CAE AL AGUA.

CATALINA: ¡Oh, Dios mío!, ya no podremos salir por Requillart, la galería quedó completamente obstruida.

ESTEBAN: Vente, ahora la única esperanza es tratar de alcanzar las galerías superiores; así, cuando el agua baje, nos sacarán fácilmente. (DETONACIONES LEJANAS/ SUBE EL OLEAJE A 1er. PLANO Y SE MANTIENE).

ESTEBAN: (ANIMADO), ¡Es la veta Guillermo!... Bueno, por lo menos ya sé dónde estamos. ¡Carajo! ¡Íbamos por buen camino, pero ahora ya se jodió todo!

CATALINA: (PREOCUPADA). ¿Entonces, qué hacemos?

ESTEBAN: Vamos derecho y luego subiremos por la chimenea (TRANS). ¡Ánimo, Catalina!

CATALINA: Sí, Esteban; pero con esta maldita agua que nos llega hasta la cintura es muy difícil avanzar.

GERMINAL CAP. 32 P. 2

ESTEBAN: Mientras tengamos luz, la situación no es muy desesperada... es más, te sugiero que apagues tu lámpara para ahorrar aceite. (SE ESCUCHA DE FONDO EL RESOPLIDO DE UN CABALLO/ PRODUCE UN FUERTE OLEAJE).

CATALINA: ¿Qué es ese ruido?

ESTEBAN: Quizá son los compañeros que regresan por haber encontrado cerrado el paso (RELINCHIDO EN 1er. PLANO).

CATALINA: (GRITA SORPRENDIDA). ¡Es Batalla! (RELINCHA LASTIMOSAMENTE DE FONDO A LA NARRACIÓN).

NARRADOR: Quien después de haber desaparecido por las oscuras galerías, no había dejado de galopar. Pero a medida que avanzaba se hacían más angostas y el techo más bajo; pero a pesar de todo seguía galopando, aunque se lastimaba y dejaba en las vigas girones de piel. Y ahora había tropezado y se debatía en las rocas. En un último esfuerzo, se arrastró algunos metros; pero sus flancos no pasaban y se quedó atorado, agarrado por la tierra.



EFECTOS: (SUBE A 1er. PLANO RELINCHIDO CON UN ESTERTOR ATROZ).

ESTEBAN: ¡El agua comienza a cubrirlo rápidamente!

CATALINA: (SUPLICANTE). Señor, ten compasión de él.

ESTEBAN: Qué espantosa agonía la de este viejo animal. Pero, ¿por qué tendría que venir a morir precisamente aquí? Afortunadamente ya le falta poco, el agua comienza a cubrirle las crines.

EFECTOS: (UN ÚLTIMO JADEO/ UN RUIDO SORDO COMO UN BARRIL QUE SE HUBIERA LLENADO DE AGUA).

CATALINA: ¡Ay, Dios mío!, ¡sálvame!... Tengo miedo, no quiero morir... ¡Sálvame! ¡Sácame de aquí!

GERMINAL CAP. 32 P. 3

NARRADOR: Y en verdad que eso intentaban en la superficie; los brazos no faltaban. Todos los carboneros se ofrecieron a formar parte del equipo de socorro en un gesto de fraternidad por sus compañeros en peligro. Embargado por una fiebre de abnegación, el ingeniero Negrel, después de haber estudiado los planos de Requillart, bajó a la fosa con diez hombres.

NEGREL: (LIGERO REVER). A ver, dénle aquí.

EFECTOS: (GOLPEAN CON UNA HERRAMIENTA CIERTAS PARTES DE LA VETA).

NEGREL: ¡Shh! Peguen el oído a la hulla a ver si escuchan algo.

(SILENCIO 5").

NARRADOR: En vano recorrieron todas las galerías; ningún eco respondía.

MINERO: ¡Caray! ¿por dónde empezamos a abrir, ingeniero? Al parecer no hay nadie adentro.

NEGREL: (NERVIOSO). Pues hay que seguir buscando hasta dar con ellos. Tienen que responder (CHISPA DRAMÁTICA).

NARRADOR: Desde el primer día que se iniciaron las labores de rescate, Constance llegó temprano a Requillart. Se sentaba frente al pozo, en una viga, y no se movía hasta la noche (EXT. MINA/ SOPLA LIGERAMENTE EL VIENTO).

CONSTANCE: ¿Qué pasó, Zacarías?... ¿nada?

ZACARÍAS: ¡Nada, mamá! Y para colmo, el ingeniero Negrel me prohibió volver a bajar.

CONSTANCE: (ENOJADA). Pero, ¿por qué?

ZACARÍAS: Quise perforar dos veces sin recibir órdenes, porque estoy seguro que es por ahí; tengo la sensación de que ahí está mi hermana (CAMINA DE UN LADO A OTRO). ¡No puedo imaginármela flaca de hambre y con la garganta destrozada de tanto pedir auxilio.

EFECTOS: (DESPRENDIMIENTOS DE FONDO/ OLEAJE DE AGUA).

CATALINA: ¡Sálvame!... ¡Sácame de aquí, Dios mío!

GERMINAL — CAP. 32 P. 4

ESTEBAN:	(CONSOLÁNDOLA). Estoy seguro de que nos van a sacar. Pero ahora debemos darnos prisa a subir a la séptima galería; el nivel del agua comienza a subir rápidamente.
EFECTOS:	SUBE A 1er. PLANO OLEAJE/ CHISPA DE TRANS.
CATALINA:	(CANSADA). Esteban, ya no podemos subir más. Estamos en la última galería y si el agua no se detiene, moriremos como Batalla, aplastados contra el techo y la boca llena de agua (TRANS). ¡No quiero morir!
ESTEBAN:	Te juro, Catalina, que el agua ya no va a subir; además, te garantizo que van a bajar a socorrernos. Tranquilízate.
CATALINA:	Dios te oiga, Esteban (VOLVIENDO A LA REALIDAD). ¡Pero qué frío tengo!, voy a quitarme la ropa para exprimirla (SE DESVISTE/ EXPRIME SU ROPA Y SE LA VUELVE A PONER). Listo, así está mejor; ahora hay que esperar a que se seque sobre el cuerpo.
ESTEBAN:	Ten, Catalina, ponte mis suecos (SUSPIRA). Bueno, no nos queda más que esperar.
CATALINA:	Sí, pero con estos calambres en el estómago, no sé cuánto podré aguantar.
ESTEBAN:	(RECORDANDO). Pero, Catalina, ¡si no hemos comido desde que sucedió el derrumbe!
CATALINA:	Es verdad. Los briquets deben estar hechos una sopa.
MÚSICA:	DE TRANSICIÓN Y BAJA A FONDO.
NARRADOR:	En cuanto terminaron de comer, Catalina se durmió. Esteban ardiendo de insomnio, la veló con la mirada fija. ¿Cuántas horas pasaron así?
ESTEBAN:	No sabría decirlo. Lo que sabía era que frente a mí, por el agujero de la chimenea, veía reaparecer la marea negra y movediza, la bestia cuyo lomo se arqueaba sin cesar para alcanzarnos. Y ahora, ¿por dónde huiríamos?

GERMINAL *CAP. 32 P. 5*

NARRADOR: Esteban de pronto recordó que la rampa, colocada en esta parte de la galería, comunicaba con la rampa que venía del enganche del tiro superior. Dejó dormir a Catalina lo más posible mientras veía subir el agua, esperando el último momento. Por fin, la alzó suavemente, y ella se estremeció.

CATALINA: ¡Ay, dios mío!, ¡es verdad!... Esto empieza de nuevo... no quiero morir... no quiero morir.

ESTEBAN: Cálmate. Vamos a subir a la rampa (CHISPA MUSICAL).

NARRADOR: Para llegar a la rampa tuvieron que caminar agachados, de nuevo mojados hasta los hombros. Ya en la galería quedaron estupefactos al ver una luz frente a ellos.

CHAVAL: (RABIOSO). ¡Otros pendejos como yo!

CATALINA: ¡Pero si es Chaval!

CHAVAL: ¡Ah! y tú, Catalina, ¿verdad? Quisiste seguir a tu hombre y te salió mal. ¡Qué bueno! Ahora no queda más que aguantarnos juntos.

ESTEBAN: (TRANQUILO). ¿Miraste hacia el fondo? ¿No se puede pasar por las galerías?

CHAVAL: (BURLÓN). ¡Ah, sí, por las galerías! Están hundidas también; estamos entre dos muros, en una ratonera... Pero si sabes nadar, puedes regresar a la rampa (DE FONDO EL AGUA GOLPETEA) (EN BROMA). ¿Entonces, qué?, ¿te quedas? Anda, es lo mejor que puedes hacer y si no jodes, yo ni te hablaré. Hay lugar aquí para dos hombres. Ya veremos quién revienta primero; a menos de que nos salven, lo que me parece difícil.

ESTEBAN: Si pegamos, tal vez nos oigan.

CHAVAL: Yo estoy cansado de pegar. ¡Ten!, inténtalo con esta piedra.

EFECTOS: (GOLPEA VARIAS VECES LA VETA Y LUEGO SILENCIO).

CHAVAL: (PROVOCADOR). Ya sabes, Catalina, la mitad de mis briquets son para ti cuando tengas demasiada hambre.

GERMINAL CAP. 32 P. 6

CATALINA: (PARA SÍ). Es el colmo de mi desgracia, encontrarme así entre estos dos hombres (CHISPA DRAMÁTICA).

NARRADOR: Y empezó la espantosa espera. Ni Chaval, ni Esteban abrían la boca, sentados en el suelo, a unos pasos uno del otro. Chaval —que había robado de sus compañeros muertos en el derrumbe sus briquets— durante los dos días siguientes intentó en vano convencer a Catalina de compartir aquel bocado a cambio de ceder a sus furores de deseo que le daban al verla tan cerca de Esteban.

EFECTOS: (INT. MINA/ LEJANAS EXPLOSIONES Y PROFUNDAS SACUDIDAS DE CUANDO EN CUANDO/ PASOS DE ESTEBAN DE UN LADO A OTRO).

CHAVAL: Ya ves, qué te costaba aceptar un pedazo de briquet... ¡Mmmm, pero qué piel tan suavecita sigues teniendo, Catalina!... a ver, abre la boca, yo mismo quiero darte un bocado (LE PROPINA UN BESO E INTENTA SOBREPASARSE).

CATALINA: (RECHAZÁNDOLO). ¡Ah, no! eso sí que no, primero muerta antes que hacer el amor contigo.

ESTEBAN: (2do. PLANO. ENLOQUECIDO). ¡Déjala, cabrón!

CHAVAL: Es mi mujer, es mía y hago con ella lo que quiero (LE DA UN BESO BRUTAL).

CATALINA: (SE RESISTE).

ESTEBAN: Si no la sueltas, te mato.

CHAVAL: (LEVANTÁNDOSE) (RUGE). Cuidado. Esta vez te mato yo.

NARRADOR: En ese momento, Esteban enloqueció. Lo asedió una necesidad imperiosa de matar, una necesidad física, irresistible. Fue algo que estalló fuera de su voluntad, bajo el impulso de la lesión hereditaria. (EFECTOS EN SEGUNDO PLANO). Tomó una hoja de pizarra del muro, la sacudió, y la arrancó, enorme, pesadísima. Con las dos manos y una fuerza multiplicada, la dejó caer sobre la cabeza de Chaval (CAEN CHAVAL Y LA PIZARRA).

CATALINA: (GRITA). ¡Dios mío! ¡Está muerto:

GERMINAL *CAP. 32 P. 7*

ESTEBAN: (FURIOSO) ¿Lo lamentas?

CATALINA: (SE ECHA EN SUS BRAZOS Y BALBUCEA) ¡Ah! ¡Mátame también, muramos juntos!

ESTEBAN: Eso sería lo mejor; pero al parecer la muerte no tiene prisa (TRANS). Bueno, voy a tirar el cadáver de Chaval por la rampa. (LO ARRASTRA Y CAE EL CUERPO AL AGUA).

ESTEBAN: ¡Oh, no puede ser! Ya viste, el agua nos alcanza nuevamente.

CATALINA: ¡Carajo!... Y esta lámpara que comienza a apagarse (EFECTOS DE AGUA).

NARRADOR: Primero les llegó el agua a los tobillos, luego a las rodillas. Como el suelo estaba en pendiente, fueron a refugiarse al fondo y eso les dio un descanso de unas horas. Pero la inundación volvió a alcanzarlos hasta la cintura.

CATALINA: Si el agua sigue avanzando de esta manera, cuando alcance nuestras bocas, todo habrá terminado.

ESTEBAN: ¡Maldita sea! y para colmo se apagó la lámpara.

CATALINA: (EN VOZ BAJA). La muerte apaga la lámpara.

ESTEBAN: No, de ninguna manera podemos morir así. Ayúdame, Catalina; vamos a hacer un banco en la roca (ATACA LA ROCA CON EL GANCHO DE LA LÁMPARA Y CON LAS UÑAS) (CHISPA MUSICAL).

NARRADOR: De este modo formaron una especie de banco levantado en el que se sentaron con las piernas colgando y la espalda encorvada porque la bóveda los obligaba a agachar la cabeza. El agua dejó de helarles los talones, pero pronto volvieron a sentir frío.

CATALINA: Es el fin. Me pregunto, ¿cuánto tiempo resistiremos así?, sin poder hacer un movimiento, sin pan y sin luz.

ESTEBAN: Sobre todo sin luz, en medio de estas tinieblas que nos impiden ver, tal vez, la llegada de la muerte.

GERMINAL *CAP. 32 P. 8*

CATALINA: Y aunque la inundación nos perdone, de cualquier forma moriremos de hambre, porque nadie sabe que estamos aquí. ¿Cómo podrán bajar a rescatarnos?

ESTEBAN: Hay que hacer la señal nuevamente.

CATALINA: Pero la piedra está en el agua. Además ¿quién nos oiría?

ESTEBAN: Tienes razón (SILENCIO).

CATALINA: ¡Escucha!

ESTEBAN: Tranquilízate, no está subiendo el agua; soy yo que la estoy moviendo con las piernas.

CATALINA: No, no es eso... Allá. ¡Escucha! Pega tu oído a la hulla.

EFECTOS: (A LO LEJOS, SE OYEN UNOS GOLPES LARGAMENTE ESPACIADOS).

ESTEBAN: Quizá son crujidos de la roca.

CATALINA: No, Esteban, es la señal de los mineros. Pero, ¿con qué pegamos para contestarles?

ESTEBAN: Tus zuecos, quítatelos, golpea con los tacones (PEGA TRES VECES/PAUSA/ RESPONDEN CON LA MISMA SEÑAL DE MUY LEJOS).

CATALINA: ¡Por fin! Ahí están los compañeros.

ESTEBAN: Te lo dije, Catalina, van a salvarnos.

CATALINA: ¿Eh?, qué suerte tuvimos de que apoyara mi cabeza en la roca.

ESTEBAN: ¡Oh, sí! ¡Vaya oído que tienes! Yo no oía nada.

MÚSICA: (DE TRANSICIÓN).

NARRADOR: Era el tercer día. Negrel, desesperado, había decidido suspender el rescate por la noche. A mediodía, después de comer, cuando regresó con sus hombres para intentar un último esfuerzo, se sorprendió al ver salir de la fosa a Zacarías.

ZACARÍAS: (GRITANDO). ¡Ella está ahí! ¡Me contestó! ¡Vengan, vengan rápido, ingeniero Negrel!

NEGREL: Tranquilícese, Zacarías... ¿Dónde es ahí?

ZACARÍAS: Oí golpes en la primera galería de la veta Guillermo.

NEGREL: Pero ya pasamos dos veces por ahí. En fin, vamos a ver.

GERMINAL *CAP. 32 P. 9*

MÚSICA: (DE TRANSICIÓN SUBE Y DESAPARECE A INT. MINA).

NEGREL: Por favor, guarden el mayor silencio; voy a dar la señal. TRES GOLPES/SILENCIO 5". No hay respuesta, creo que usted lo soñó, Zacarías.

ZACARÍAS: De ningún modo, déjeme intentarlo nuevamente (TRES GOLPES/ SILENCIO 3"/ TRES GOLPES DE RESPUESTA MUY LEJANOS PERO CON UNA LIMPIEZA DE CRISTAL). Ya vio, ingeniero, ahí está ella.

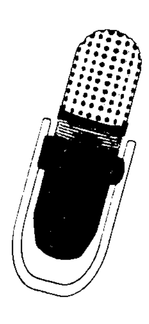
NEGREL: (EMOCIONADO). Sí, es increíble. Aunque yo considero, por la lejanía de los golpes, que deben estar a no menos de cincuenta metros de espesor (TRANS).

NEGREL: ¡Pero, qué esperamos! Hay que iniciar inmediatamente los trabajos de salvamento.

(ENTRA RÚBRICA DE SALIDA Y FONDEA A CRÉDITOS).



Indice



Bibliografía

Aparici, Roberto; García Matilla Agustín; Valdivia, Manuel, *La imagen*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

Arnheim, Rudolf, *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Arnheim, Rudolf, *Pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1969.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1985.

Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994.

Beltrán Moner, Rafael, *Ambientación musical*, Madrid, Centro de Formación RTVE, 1991.

Cebrián, Mariano, *Diccionario de radio y televisión*, Madrid, Alhambra, 1981.

Cebrián, Mariano, *Información radiofónica. Mediación, técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis, 1994.

Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1989.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973.

Curiel, Fernando, *La telaraña magnética y otros estudios radiofónicos*, México, Ediciones Coyoacán, 1996.

Dorfles, Gillo, *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1980.

Duc, B., *La practique du scénario*, París, DUJARRIC, 1993.

Field, Syd, *The screenwriter's workbook*, New York, Dell Publishing Co., 1984.

Figueroa, Romeo, *¡Qué onda con la radio!*, México, Alhambra, 1996.

Fuzellier, Etienne, *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1965.

Gali, Montserrat, *El arte en la era de los medios de comunicación*, Madrid, FUNDESCO, 1988.

García, Alain, *L'adaptation du roman au film*, París, I.F. diffusion, 1990.

García Camargo, Jimmy, *La radio por dentro y por fuera*, Quito, CIESPAL, 1980.

García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

Huisman, Denis, *L'esthétique*, París, Que sais-je?, 1967.

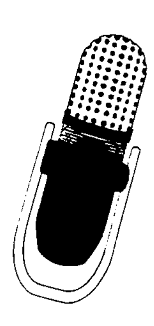
Jenn, Pierre, *Techniques du scénario*, París, FEMIS, 1991.

Kaplún, Mario, *Producción de programas de radio: el guión y la realización*, Quito, CIESPAL, 1978.

Koch, Howard; Wells, Orson, *La guerre des mondes*, París, Phonurgia Nova, 1989.

Mascelli, Joseph, *Las 5 C'S de la cinematografía*, México, CCC, Material Didáctico No. 11.

Maupassant, Guy, *Un día de campo y otros cuentos galantes*, Madrid, Alianza, 1986.
May, Renato, *El lenguaje del film*, México, CCC, Material Didáctico No. 8.
Maza Pérez, Maximiliano; Cervantes de Collado, Cristina, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, México, Alhambra, 1984.
McLeish, Robert, *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1986.
Millerson, Gerald, *Técnicas de realización y producción en televisión*, Madrid, Ediciones del IORTV, 1985.
Most, Jacob, *Así se crean guiones. Cómo redactar guiones, de forma práctica y profesional, para cine, televisión, radio, cómics y publicidad*, Barcelona, ROSALJAI, S.L., 1995.
Muñoz, José Javier; Gil, César, *La radio. Teoría y práctica*, Madrid, IORTV, 1988.
Ortiz, Miguel Ángel, *Técnicas de comunicación en radio*, Barcelona, Paidós, 1994.
Ortiz, Miguel Ángel; Volpine, Federico, *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*, Barcelona, Paidós, 1995.
Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Milán, Visor, 1966.
Paz, Octavio, "Nuestra lengua", discurso pronunciado en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en la ciudad de Zacatecas, el 8 de abril de 1997.
Pradalié, Roger, *L'art radiophonique*, París, Que sais-je?, 1951.
Rabinowtz, J., "Los efectos fisiológicos del ruido", en *Mundo Científico*, No. 112, 1991.
Sánchez González, Arnulfo, *Obra narrativa*, México, UNAM, 1989.
Sastre, Alfonso, "Teatro, radio y fantasía", en *Cuadernos El Público*, No. 37, Madrid, 1988.
Serceau, Michel, *Le remake et l'adaptation*, París, CinémAction, 1989.
Solís, Beatriz, "Diagnóstico de la radio metropolitana", en *Revista Mexicana de Comunicación*, No. 42, México, 1996.
Sorlin, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, París, Nathan, 1992.
Terrón, José Luis, *El silencio en el lenguaje radiofónico*, tesis doctoral, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992.
Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1996.
Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.
Wells, Herbert George, *La guerra de los mundos*, Chile, Andrés Bello, 1986.



Índice